التراث الإنساني

في شعر

أمل دنقل

التراث الإنساني

في شعر

أمل دنقل

دكتور جابر قميحة

كلية الألسن – جامعة عين شمس القاهرة

القاهرة

الطبعة الأولى

١٤٠٧ هـ = ١٩٨٧ م

هجر
للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان
المكتب : ٤ ش ترعة الزمر ــ المهندسين ــ جيزة
المطبعة : ٢ ش عبد الفتاح الطويل ــ أرض اللواء
ت ٣٤٧٧٧٥١ ــ ص. ب ٦٣ إمبابة

تقديم

بسم الله الرحمن الرحيم

عاش أمل دنقل عمرا لم يستغرق من مساحة الزمن إلا حيزا ضيقا ضئيلا ، ولكن الذى لاشك فيه أنه كان – يرحمه الله – صوتا له تفرده ونكهته الخاصة ، حتى ليستطيع القارىء أن يميزه ويتعرف عليه بين غيره من مئات الأصوات أو آلافها ، وهذه سمة الشاعر المطبوع الذى يجعل نفسه – على حد قوله – « واحدا من جنود الشعر » « يحتسب لوجهه مستشهده » و « يحتضن لواءه بالمرفقين إن قطعوا منه اليدين » .

ومثل هذا الوفاء الذى لايعرف النكوص كان وراءه إيمان قوى بأن الشعر – بصفته أرقى ألوان التعبير – له رسالة إنسانية مثلى مؤداها الانتصار لقيم « الإنسان العظيم » وأهمها الحرية . وليس بالشعر ما كان لونا من الرفاهية الشعورية وتدليك العواطف ، من أجل الاستثارة وحيازة الإعجاب والفوز بالتصفيق .

وربما كان ذلك سببا فى أنه شاعر مقل ... يملى عليه الإيمان برسالته ألا يقول إلا إذا كان القول استجابة صادقة عميقة لهذا الإيمـان . وبعض قصائده استغرق نظمه أكثر من سنة ، بل له فترات انقطاع استغرقت سنوات لم ينظم خلالها بيتا واحدا ... هو شاعر مقل جدا ... إذا حكمنا معيار الكم ، وهو شاعر مكثر جدا ، لأن ما تركه – بمعيار الكيف – يعد ثروة فنية وفكرية ذات قيمة كبرى :

فشعره يعتبر شاهدا حيا صادقا على عقدين ... عقد الستينات .. وعقد السبعينات ... سنوات التفسخ والاهتراء الاجتماعى والسياسى فى الأمة العربية ، وهو شعر عف وعلا على الهبوط إلى مشاركة جوقات الاستجداء ... والاستثمار ... وإحناء الرءوس وإراقة ماء الحنايا والوجوه .

وهو شعر ينتصر للقيم الإنسانية وللحرية .. حيث يمتد كيان الفرد إلى

الوطن ... ويمتد كيان الوطن إلى المجتمع الإنسانى العام .

وهو شعر« التراث العربى والإسلامى » . بل شعر « التراث الإنسانى » .. استرفده أمل ، وجعل منه عصارة حية .. تسرى فى أعطاف قصيده بمفاهيم جديدة ، ودلالات عصرية متوهجة ، حتى ليحق لنا أن نلقبه « بشاعر التراث الإنسانى » .

ومن تفرده أنه كان ينظر إلى هذا التراث كقيمة ... قيمة فكرية ... وقيمة أخلاقية ... وقيمة منهجية سلوكية .. فى مجال السياسة والحرب والسلام والعلاقات الاجتماعية .. قبل أن يكون قيمة جمالية ... وإن كان لهذا الجانب حظ فى شعره ليس باليسير .

* * *

كل أولئك – وبخاصة هذا الملمح الأخير – شدنى إلى كتابة هذه الدراسة المتواضعة عن « التراث الإنسانى فى شعر أمل دنقل » . وقد هممت أن أجعل الدراسة بعنوان « التراث العربى والإسلامى فى شعر أمل دنقل » انجذابا لما كان يصرح به دائما بإلحاح قوى بأن « أصالة مصر » فى « العربى الإسلامى » لا فى « الفرعونى » . ولكنى وجدت أن طبيعة اعتزازه « بالعربى » و « الإسلامى » لم توصد شعره فى وجه « التراثيات » غير العربية وغير الإسلامية ، وإن كان الحظ الأوفى للرافد الأصيل : العربى والإسلامى ، فكانت كلمة « الإنسانى » هى الجامعة الواعية الوافية بالغرض دون تضييق ودون إسراف .

* * *

وربما كانت هذه الدراسة هى الكتاب الأول فى هذا الموضوع ، وربما كانت هى الكتاب الثانى الذى يصدر عن أمل فى المكتبة العربية ، أو المصرية على الأقل . ولم يسبقه صدور إلا كتاب «الجنوبى» لزوجته السيدة الفاضلة عبلة الروينى ،

وهو كتاب قيم ، يقدم « أمل » بأسلوب المعايشة العائلية المنزلية بكل نقاط قوته ، ونقاط ضعفه فى صدق تام مع لقطات فنية ، ولمحات ذكية ، فى أسلوب شاعرى متدفق .

* * *

وقد جاءت دراستى هذه فى مدخل وثلاثة فصول : المدخل يعرف بالتراث ، ويتتبع مسيرته فى الشعر الحديث ، وموقف شعراء تيار الشعر الحر منه ، ومكانه فى شعرهم . وكان ذلك تمهيدا طبيعيا حتى نستطيع أن نخلص إلى مكان أمل ومكانته فى هذا المجال . وجاء الفصل الأول وقفة ليست بالطويلة للتعرف على طبيعة اللقاء النفسى بين أمل والتراث الإنسانى ، وطبيعة رحلته معه وتطور التفاتاته إليه ، ومعايشته له ، والأسباب التى وجهته هذه الوجهة .

وجعلت الفصل الثانى « للمنابع والمصادر التراثية » التى نهل منها ، وتعمدت أن أفصل وأطيل الوقفة معها حتى تتضح بصمات كل مصدر منها فى شعره سواء أتعلق ذلك بالأسلوب أو القيم أو الصور الفنية .

وجاء الفصل الأخير عن أسلوبه وطريقته فى التعامل مع هذا التراث ، ومدى اتفاقه أو اختلافه مع غيره من « شعراء الجديد » – فى نطاق التراث – مثل صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتى وأدونيس وبلند الحيدرى ، وإن جاء ذلك على سبيل الإيجاز . فهذا الجانب – جانب الموازنة والمقارنة – يحتاج بحثا مستقلا .

وأخيرا .. آمل ألا أكون قد أخطأت الهدف وجانبنى الصواب فيما خلصت إليه من أحكام ... والحمد لله رب العالمين .

دكتور جابر قميحة

الجيزة – الدقى – ٣٣ شارع هارون

١٠ من ذى القعدة ١٤٠٧

٦ من يوليو ١٩٨٧

مدخل وتمهيد

الشعر الحديث وتوظيف التراث

مفهوم التراث الإنسانى :

التراث والميراث والورث والإرث – وكلها بمعنى واحد – ما يخلفه الرجل لورثته . ومن ذلك قوله تعالى ﴿ وتأكُلونَ التراثَ أكلًا لمًّا ﴾[1] . وتنصرف الكلمة مجازيا إلى ما هو معنوى ، فيقال هو فى إرث مجد ، والمجد متوارث بينهم[2]وعلى ذلك ما جاء فى قوله تعالى إخبارا عن زكريا ودعائه إياه﴿ فهب لى من لدنك وليا يرثنى ويرث من آل يعقوب ﴾[3] . قال ابن سيده : إنما أراد يرثنى ويرث من آل يعقوب النبوة ، ولا يجوز أن يكون خاف أن يرثه أقرباؤه المال لقول النبى ﷺ « إنا معاشر الأنبياء لا نورث . ماتركنا فهو صدقة »[4]ومن الاستعمالات النادرة لكلمة « تراث » بمفهومها المعنوى ما جاء فى معلقة عمرو بن كلثوم :

ورثنا مجد علقمة بن سيف	أباح لنا حصون المجد دينا
ورثت مهلهلا . والخير منه	زهير نعم ذخر الذاخرينا
وعتابا وكلثوما جميعـــا	بهم نلنا تراث الأكرمينا

أى ورثنا مجد عتاب وكلثوم وبهم بلغنا ميراث الأكارم ، أى حزنا مآثرهاومفاخرهم فشرفنا بها وكرمنا[5] .

ويروى عن أبى هريرة – رضى الله عنه – أنه قال لبعض الصحابة : أنتم هنا وميراث محمد – ﷺ – يوزع فى المسجد[6] و لم يكن هناك إلاجماعات تذكر الله وتقرأ القرآن ، فكأنه يحث الصحابة على مشاركتهم هذا الميراث

---

(١) الفجر ١٩.

(٢) الزمخشرى : أساس البلاغة . مادة ورث ٢/ ٤٩٩ .

(٣) مريم ٦ .

(٤) لسان العرب مادة « ورث » ٦/ ٤٨٠٨ .

(٥) الزوزنى : شرح المعلقات السبع ١٣٢ .

(٦) الهيثمى : مجمع الزوائد ومنبع الفوائد ١/ ١٢٣ .

المعنوى العظيم .

فكلمة التراث تستعمل فى العربية من قديم بمفهوميها المادى والمعنوى ، وإن غلب استعمال الإرث والميراث فيما كان ماديا ، والتراث فيما كان معنويا . والكلمة تطلق وتقيد تبعا للوصف اللاحق بها . وقد عرف بعض الكتاب التراث الإسلامى بأنه : « ما ورثناه عن آبائنا من عقيدة وثقافة وقيم وآداب وفنون وصناعات ، وسائر المنجزات الأخرى المعنوية والمادية ، ويشتمل كذلك على الوحى الإلهى (القرآن والسنة) الذى ورثناه عن أسلافنا »[1] .

ويرى الكاتب أن طريقة التعامل مع وحدات هذا التراث ليست واحدة « إذ إن الوحى الإلهى لا يقبل الانتقاء والاختيار منه أو محاولة تطويعه للواقع أو التفكير بتوظيفه لتحقيق مصالح خاصة أو عامة ، بل هو إطار يحكم الحياة ، ولكنه يدعها تتطور داخله ، فإذا انفلتت خارجه فقد وقع انحراف لابد من تقويمه ... وأما المنجزات البشرية الحضارية والثقافية فإنها قابلة للانتخاب والتوظيف وفق الرؤية المعاصرة وحسب الحالة والمصلحة »[2] .

والتراث العربى أوسع مدلولا من التراث الإسلامى لو نظرنا إليه من ناحية المساحة الزمانية إذ إنه يضرب بجذوره إلى ما قبل الإسلام بقرون عديدة ، ولكنه يضيق عنه إذا اعتبرنا جانبى الجنسية والمكان فلا يدخل فيه التراث الفارسى والتراث المغولى وبلاد ما بين النهرين .

أما التراث الإنسانى فيتسع لكل ألوان التراث بصرف النظر عن جنسيته ووطنه لأنه يتعلق أساسا بالإنسان فردا وجماعة ، فهو يمثل « ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم فى شعب من الشعوب ، وهو جزء أساسى من قوامه الاجتماعى والإنسانى والسياسى والتاريخى والخلقى يوثق علائقه بالأجيال الغابرة التى عملت على تكوين هذا

---

(١) د . أكرم العمرى : التراث والمعاصرة ٢٦ .

(٢) العمرى : السابق ٢٨ .

التراث وإغنائه[1] .

* * *

وقد شغل التراث الإسلامى والعربى مساحة واسعة من التاريخ الإنسانى ، واستطاع الدارس بعامة والشاعر الحديث بخاصة أن يجد فيه أمدادا رحبة ومواد قيمة يستطيع أن يتعامل معها ، ويغنى بها فنه . ومن هذه المعطيات ما يتمثل فى الموروثات الأسطورية والخرافية التى انتهت إلى حياة العرب فى الجاهلية ، فتداولوها وتناقلوا أحداثها مثل وادى عبقر والغول والعنقاء ...

ومن ذلك أيضا الأمثال والتراث الشعبى الذى يمثل ثروة غنية بالشخصيات الأسطورية والتاريخية . وهناك جانب آخر من هذه المعطيات يتمثل فى الجانب الدينى بما فيه من أحداث وشخصيات ومذاهب فكرية وطرائق سلوكية ، وقد كان التراث الصوفى – وما زال – من أكثر الجوانب لفتا للشعراء والأدباء المعاصرين .

ومن المعطيات التراثية كذلك يجىء التاريخ العربى فى المقدمة ، فهو بما فيه من حركية ودينامية وتنوع وفتوح ودم وضحايا وما هدمه من وثنيات ، وما بناه من حضارات يعتبر « تاريخا دراميا » – إن صح هذا التعبير . ومن ثم كان من الشخصيات التى وظفها الشاعر المعاصر صلاح الدين والحجاج وهارون الرشيد والخنساء . على اختلاف فى طريقة التوظيف – كما سنرى بعد قليل .

أما التراث الأدبى الذى غدا ثقافة متداولة فهو ينطوى على مادة نثرية

---

(١) جبور عبد النور : المعجم الأدبى ٦٣ .

هذا ويعرف أستاذنا الجليل عبد السلام هارون التراث العربى بأنه « كل ما كتب باللغة العربية ، وانتزع من روحها وتيارها قدرا بصرف النظر عن جنس كاتبه ، أو دينه ، أو مذهبه » وقد برر هذا التعريف وما فيه من سعة بأن الإسلام قد جبّ هذا التقسيم ، وقطعه فى جميع الشعوب القديمة التى فتحها ، وأشاع الإسلام لغة الدين فيها ، وهى اللغة العربية التى لونت تلك الشعوب بلون فكرى واحد متعدد الأطياف ، هو الفكر الإسلامى والفكر العربى [التراث العربى٧] .

وواضح ما فى هذا التعريف من سعة وسماحة تجعل التراث العربى يكاد يكون مرادفا للتراث الإنسانى

وشعرية غنية فيها قيم إنسانية صالحة للبقاء وللتداول فى السياق الشعرى الحديث(١) .

وقد يلتبس مفهوم الأسطورة – وهى واحدة من أهم الأوعية التراثية كما ألمعنا – بمفهوم الحكاية الشعبية فيرى بعض علماء الأنثروبولوجيا أن لفظة أسطورة لا تنطبق إلا على ما نبع عند البدائيين من حكايات لإرضاء حاجات دينية عميقة ، أى أنها تعبير دينى اجتماعى ، وكل ما عدا ذلك مثل القصص التى تروى عن أرباب اليونان وما شابه ذلك فإنما هى لون من الحكايات الشعبية لا الأساطير ، ولكن دارسى الأدب ومنهم الدكتور إحسان عباس يتقبلون فى نطاق الأسطورة أشياء كثيرة لا يتقبلها بعض علماء الأنثروبولوجيا(٢) .

ويرى صلاح عبد الصبور أن الأسطورة والتراث الشعبى – وإن اشتركا فى أن كلا منهما يصلح مادة شعرية ، وأن كلا منهما يعبر بطريقة ما عن الحياة الروحية للشعب – يبقى بينهما فرقان مهمان هما : أن الأسطورة أقدم من القصة الشعبية ، كما أن الأسطورة تتعرض عادة لتفسير الكون ، أما القصة الشعبية فتتعرض لحادث صغير من أحداث الحياة اليومية أو تنسيق نمط من التجربة الإنسانية فى سياق يسهل ترديده وحفظه من جيل إلى جيل(٣) .

وإذا كان من الصعب تخليص الأسطورة من طوابع السيرة الشعبية أو تنقية السيرة الشعبية مما غشاها من أساطير . فإن المسألة تبدو أسهل فى التعرف على ما هو تاريخ وما هو أسطورة أو خرافة(٤) . ولكن ذلك لا ينفى

---

(١) انظر بتوسع « المعطيات التراثية فى الشعر العربى الحديث : دراسة فى رموزها ودلالاتها الثقافية » أحمد محمد قدور من ص ٣٣ إلى ص ٤١ مجلة « الحياة الثقافية » التونسية العدد ٤٠ سنه ١٩٨٦ .
وكذلك د . عز الدين إسماعيل الشعر العربى المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ص ٣٠ – ص ٤٠ .

(٢) د . إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربى المعاصر ١٦٤ .

(٣) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر ١٨١ – ١٨٢ .

(٤) قد يفرق بعضهم بين الأسطورة والخرافة . ويرى أن الخرافة – وإن اشتركت مع الأسطورة فى البعد عن الواقع – هى التى ابتكرت لأغراض التعليم والتسلية .

وقد تتبع الدكتور عبد الحميد يونس تطور مفهوم الأسطورة على مدار التاريخ وعلاقة هذا المفهوم بالحكاية الشعبية مما يخرج عن نطاق بحثنا [انظر كتابه : الحكاية الشعبية ١٥ – ٢٨]

اختلاطها وتلبسها وخصوصا قبل عصر التدوين ، وهذا الجنس الجديد يسميه الدكتور أحمد كمال زكى بالتاريخسطورة Legend Myth . فهو تاريخ وخرافة معا ، أو تتضمن عناصر تاريخية ومجموعة خوارق تأخذ إطار الحكاية . وهذه الحكاية لأنها تتعلق بمكان واقعى أو بأشخاص حقيقيين – تنتقل بالتواتر من جيل إلى جيل ، ومنها فى تراثنا حكاية « داحس والغبراء » وحكاية « سد مأرب »[(١)] . ويصدق هذا اللون على « حرب البسوس » فكل ذلك تاريخ تلبست به على مدار التاريخ زيادات وإضافات من وحى الخيال ، ولا أساس لها من الواقع .

والشخصية كذلك تكون تاريخية واقعية بحتا . كما تكون أسطورية بحتا ، أى لا وجود لها فى واقع التاريخ كأغلب شخصيات الإلياذة والأوديسة ، وكذلك تكون « تاريخسطورية » مثل شخصية « زرقاء اليمامة » وهى امرأة من بنى جديس ضرب بها المثل فى قوة البصر ، فقيل إنها كانت ترى الشىء من مسيرة ثلاثة أيام[(٢)] . فالشخصية ولا شك حقيقية . أما أن ترى من هذا البعد الشاسع فهذا هو المستحيل ، وهذا هو العنصر الأسطورى الذى أضيف إلى شخصيتها[(٣)] .

* * *

مدرسة الإحياء والتراث :

كان هذا فى إجمالة سريعة مفهوم التراث الإنسانى بصفة عامة والتراث الإسلامى والعربى بصفة خاصة . ترى ما موقف الشاعر الحديث من هذه

---

(١) د . أحمد زكى : الأساطير : دراسة حضارية مقارنة ص ٥١ .

(٢) انظر الميدانى : مجمع الأمثال ١/ ١٢٠ والقاموس الإسلامى لأحمد عطية الله ٣/ ٥٤ . والموسوعة العربية الميسرة ٩٢٣ .

(٣) والاستحالة قائمة حتى لو كانت رقعة الأرض مستوية خالية من المرتفعات والمنخفضات ، وذلك لكروية الأرض . ولكن ذلك لا يمنع هذه القدرة بخصيصة نفسية روحية وهى ما يسمى بالتلباثى أى الاستشعار على البعد كما نرى فى قصة عمر بن الخطاب وسارية بن حصن .
[انظر الواقعة فى كتاب « سيرة عمر بن الخطاب » لعلى وناجى الطنطاوى ٢٨٢]

المعطيات التراثية على اختلاف ألوانها ؟

لا يستطيع أحد أن ينكر أن البارودى استطاع بطاقته الشعرية القادرة أن يخلص الشعر العربى من قيود الركة والضعف والغثاثة التى كان يرسف فيها ، وأن يعيده إلى قوته ومكانته كما كان فى العصور الأولى للفحول ، وأن يوسع -إلى حدما - من الأغراض الشعرية التى كادت تختنق فى نطاق الإخوانيات والتوسل بالأنبياء والأولياء والتاريخ الشعرى والألغاز والأحاجى .. وبذلك مهد الطريق للرعيل الثانى من الإحيائيين من أمثال شوقى وحافظ ومحرم وأحمد نسيم .

وكان تعامل الإحيائيين وعلى رأسهم البارودى مع التراث تعاملا « تسجيليا أفقيا » يكاد ينحصر فى الوجوه الآتية .

١ - المعارضات الشعرية لعيون الشعر العربى وما اشتهر من قصائده ، كمعارضة البارودى لميمية البوصيرى[١] ومعارضة شوقى لنونية ابن زيدون[٢] وسينية البحترى[٣] .

٢ - التسجيل التاريخى للوقائع والأحداث التى مرت بمصر أو الأمة الإسلامية فلشوقى كبار الحوادث فى وادى النيل وهى مطولة من ٢٦٤ بيتا وفيها يستعرض ما مر بمصر من أحداث من أيام الفراعنة إلى الحملة الفرنسية على مصر[٤] .

٣ - المطولات الشعرية التى تدور من أولها إلى آخرها حول « شخصية إسلامية فذة » مثل عمرية حافظ إبراهيم[٥] وعلوية عبد المطلب[٦] وبكرية عبد الحليم المصرى[٧] .

٤ - التضمينات والاقتباسات التراثية من القرآن الكريم والأمثال العربية .. ومن أكثر من فعل ذلك حافظ إبراهيم[٨] .

---

(١) انظر نص القصيدة من ص ٤٤ - ٨٠ فى « كشف الغمة فى مدح سيد الأمة » ، تقديم سعد ظلام .
(٢) انظر الشوقيات ٢/ ١٠٤ - ١٠٨ .
(٣) انظر الشوقيات ٢/ ٤٥ - ٥٢ .
(٤) الشوقيات ١/ ١٧ - ٣٣ .
(٥) ديوان حافظ ١/ ٧٧ - ٩٧ .
(٦) ديوان عبد المطلب ٢٣٠ - ٢٥٠ وانظر الجيزاوى : الملحمة ٣٨ - ٤٨ .
(٧) نشرت بجريدة الأفكار بالعدد ٢٥٢٠ مايو ١٩١٨ .
(٨) انظر : د . جابر قميحة : « صوت الإسلام فى شعر حافظ إبراهيم » ١٦٣ - ١٨٤ .

٥ – الخيال التراثى وخصوصا التشبيه إذ حاول الشعراء الإحيائيون « عقد صلات تشبيهية بين مضامين قصائدهم وما يجدون فيه القدرة على احتفاء شيء من العمق المستمد من التراث حتى ليظن أن كل شاعر منهم كان غير واثق من قدرته فى تصوير ما يريده ، فيعمد إلى طلب العون من صور التراث وشخصياته التى تعد أهم أشكال التشبيه عندهم »[١] .

ولم تطور مدرسة الإحياء هذا الموقف « التسجيلى الأفقى » من التراث ، وبسبب هذا الارتباط السطحى أو الشكلى « لم تنبه الضمائر إلى هذا التراث من أى منظور تفسيرى ، ولم تلفتهم إليه من حيث هو حصيلة مواقف إنسانية لها أبعادها الروحية والفكرية خلف العبارة وخلف الفن »[٢] .

على أن طبيعة العلاقة بين شعر مدرسة الإحياء والتراث كان لها – وما يزال – تأثير ملحوظ فى سوء تقدير ما بين شعر المدرسة الجديدة والتراث من علاقة لدى كثيرين ممن يتعاطفون مع هذا التراث بنفس الطريقة التى تعاطف بها شعراء مدرسة الإحياء معه[٣] .

* * *

جماعة الديوان وجماعة أبولو :

ومع ظهور جماعة الديوان ومدرسة أبولو أخذ تناول الآثار التراثية فى الشعر شكلا آخر من جهة ، وامتد إلى تراث أجنبى من جهة أخرى . فمن الملاحظ أن عددا من الشعراء استمدوا المعطيات الأسطورية اليونانية والرومانية ، وهى المعطيات التى ثقفوها من اللغات الأجنبية . وقد كان من الشعراء من ينظم الأساطير ويعيدها فى شعره منقولة نقلا لا إضافة فيه ، ومنهم من كان يقلد الشعراء الإغريق فى توجيه الخطاب إلى ربات الفنون وآلهة الشعر والحب

---

(١) على حداد : أثر التراث فى الشعر العراقى الحديث ١٠٢ .

(٢) عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ٢٣ . وانظر كذلك د . طه وادى جماليات الشعر العربى ٦٧ .

(٣) عز الدين : السابق ٢٤ .

والجمال .. وقد شاعت الإشارات الأسطورية فى شعر العقاد وشعر أحمد زكى أبى شادى ، وكان مما أخذه خليل مطران على أبى شادى مبالغته فى اهتمامه بالإشارات التاريخية والرموز الاصطلاحية والأسماء الأعجمية والاهتمام بالمثولوجيا[1] .

* * *

تيار الشعر الحر :

ولكن الاتجاه الحقيقى إلى التراث بصورة فاعلة لم يبدأ ويتسع نطاقه إلا فى الخمسينات على يد مدرسة الشعر الجديد أو الحر .

واختلف تعاملهم مع التراث عن الإحيائيين فى عدة وجوه أهمها : -

١ - مفهوم التراث عند الإحيائيين كان يصدق بصفة أساسية على الموروث العربى والإسلامى وخصوصا الشخصيات والأحداث التاريخية .

بينما اتسع مدلوله عند الشاعر الحديث « فلم يعد تراثا عربيا إسلاميا وحسب ، وإنما غدا تراثا إنسانيا »[2] .

٢ - كان منهج الإحيائيين فى تناول التراث « منهجا تسجيليا » فى الغالب فهو يعتمد معطيات التراث « يدونها أو يسجلها أو يحكيها أو ينظمها ، أو باختصار يعبر عنها »[3] . أما منهج الشاعر الجديد « فمنهج توظيفى » - إن صح هذا التعبير - بمعنى أنه يعايش التراث ويعيش فيه ، ويوظفه فى قصائده لأهداف إنسانية واجتماعية عليا .

ومن أجل ذلك كان أى شاعر مهما بدا مجددا « لا يستطيع أن يبدأ ما لم يسند ظهره إلى جدار راسخ من التراث ، ومن ثم ينطلق من غير أن يقتلع جذوره . ومن هذا الموقع يبزغ الأديب المبدع الذى يعمق ما اختزنه من

---

(١) انظر أحمد قدور ص ٣٧ « المعطيات التراثية » دراسة فى مجلة الحياة الثقافية العدد ٤٠ لسنة ١٩٨٦ . وانظر : د . عبد العزيز الدسوقى : جماعة أبولو ٣٣ .

(٢) د . إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربى المعاصر ١٤٩ .

(٣) د . على عشرى زايد : استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر : ٧٦ .

موروث ويسبغ عليه ظلالا خاصة هى حدود شخصية الأديب[1] .

والتكوين الثقافى Cultural Formation للأديب العربى الحديث والشاعر بصفة خاصة يشمل عناصر متنوعة جدا هى فى جوهرها مجموعة نصوص أدبية وغير أدبية يتلقاها فى مختلف مراحل تكوينه الثقافى .. ويتجلى كل ذلك فى إبداعه الذى هو فى الحقيقة تراكم نصوص سابقة[2] .

ولكن هذا لاينفى حرية الشاعر الحديث فى « الاختيار والتكييف الثقافى ، فالتعامل مع الماضى – كما يرى الدكتور جابر عصفور – ينطلق من مجموعة المشكلات التى يعيشها الشاعر فى الواقع ، أو بتعبير آخر إنه بالشكل الذى يرى به الحاضر يبحث فى الماضى عما يتناسب مع كيفية رؤيته وتعامله مع هذا الحاضر[3] .

وهذا التعبير عن « الجمعى » أو « الجماعى » كان انعكاسا أو تمثيلا دقيقا لما يسميه بعض النقاد « باللاشخصية فى الشعر » . فلم يعد الشعر بوحا ذاتيا أو انعكاسا لهموم شخصية أو وصفا لمظاهر خارجية ، بل أصبح تعبيرا عن ضمير الأمة فى همومها الحضارية فعاد إلى التراث[4] .

٣ – ومن ناحية الكم اتسعت الدوائر وتعددت الزوايا التى يتعامل منها الشاعر الجديد مع التراث ، والتى تتلخص فى التراث الشعبى والأقنعة والمرايا والتراث الأسطورى[5] .

---

(١) « التراث والأدب المعاصر » مقال للدكتور هاشم الطعان ص ٣٤ إلى ص ٤٣ فى مجلة الشعر « القاهرية » العدد ٩ يناير ١٩٧٨ .

(٢) انظر : الشعر العربى والتراث ٩٨ د . عبد النبى اصطيف مجلة (التراث العربى) دمشق أكتوبر ١٩٨٦ .

(٣) مجلة (فصول) م رقم ١ عدد خاص عن مشكلات التراث ٣٦ .

(٤) انظر ريتا عوض : الكتابة الشعرية والتراث ص ١٠٣ مجلة الكاتب العربى (دمشق) العدد ١١ سنة ٣ – ١٩٨٥ .

(٥) انظر فى تفصيل هذه الزوايا : إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربى المعاصر من ص ١٥٠ – ص ١٧٣ .

وبذلك استطاع شعراء هذه التجربة – لأول مرة – أن ينظروا إلى التراث من بعد مناسب ، وأن يتمثلوه لاصورا وأشكالا وقوالب ، بل جوهرا وروحا ومواقف فأدركوا فيه بذلك أبعاده المعنوية[1] .

واتسم كثير منهم بما يسميه إليوت بالحس التاريخى « الذى ينطوى على إدراك نافذ ليس لماضيوية الماضى فحسب بل لحضوره ، وهو يلزم الشاعر بأن يكتب لا بوعى الانتماء إلى جيله فحسب ، بل بتأثير الشعور بأن أدب بلاده بأسره متواجد بشكل متزامن ، ويؤلف نظاما متزامنا . وهذا الحس التاريخى – على حد قوله – هو حس بالسرمدى وبالزمنى معا »[2] .

وهذا لا يعنى إلغاء شخصية الشاعر ، بل ظهورها فى ثوب أو تشكيل جديد وراء القناع أو الرمز أو الأسطورة فهو بذلك « الواحد المنصهر فى الكل » أو الفرد الذائب فى الجماعة . فإذا نظرنا مثلا إلى القناع وهو من أشهر وسائل التعبير التراثى وجدناه ينطوى على مفارقة تحدد طبيعته : إنه ينطق صوت الشاعر ولا ينطقه فى نفس الوقت : ينطق صوت الشاعر لأنه – أى القناع – شخصية استعارها الشاعر من التاريخ أو الأسطورة ليتلفظ بها ما يريد . ولكن القناع فى نفس الوقت لا ينطق صوت الشاعر ، ذلك لأن ضمير المتكلم الذى ينطق فى القناع هو – فيما يفترض على الأقل – صوت الشخصية التاريخية أو الأسطورية أو المخترعة ، وليس صوت الشاعر . ومع ذلك فالصوت الذى نسمعه ليس هذا أو ذاك ، وإنما هو صوت مركب من تفاعل صوتى الشاعر والشخصية معا[3] .

* * *

(١) عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ٢٨ .

(٢) ريتا عوض « الكتابة الشعرية والتراث مكانية القصيدتين العربيتين القديمة والحديثة » ص ٩٢ دراسة فى مجلة الكاتب العربى (دمشق) [العدد ١١ السنة الثالثة ١٤٠٥ –١٩٨٥] .

(٣) د . جابر عصفور ١٢٣ : أقنعة الشعر المعاصر : مهيار الدمشقى (ص ١٢٣ – ١٤٨) مجلة فصول م (١) عدد ٤ يوليو ١٩٨١

وقد وظف شعراء الجديد التراث بكل أنواعه على نطاق واسع ، وبعضهم أغرق فى هذا الاستعمال إغراقا غير مستساغ فى كثير من المواطن كما نرى عند بدر شاكر السياب .

على أن توظيف التراث فى الشعر لم يكن يمثل موقفا شعريا جماليا فحسب ، بل كان يمثل موقفا فكريا عمليا – كذلك ، فقد آمنوا بهذا الاتجاه ، وعللوا له وتمسكوا به ، ورأوا فيه نهضة طيبة بل إن شاعرا من أعمدة هذا الاتجاه وهو عبد الوهاب البياتى يرى أن معايشة التراث ضرورة حيوية لا يستغنى عنها الواقع الوجودى للإنسان لأن ذلك يمثل « نزعة تنبع من رغبة الإنسان المستقرة فى أعماقه – فى أن يعيش زمنين – إذا استطاع – بدلا من زمن واحد »[1] .

ويرى أمل دنقل أن التعامل مع التراث يجب أن يكون جوهريا حقيقيا بحيث لا يصبح التراث مجرد مظهر أو لافتة يقف تحتها الشاعر ، ولا يقصد بهذا التعامل مجرد إعادة بعث التراث الذى يستلهمه الواقع ، ولكن يعنى فى المقام الأول القيم التى عبر عنها هذا التراث ، حتى لو كانت غير مقصودة وعرضية ..

ومن هنا يجب أن تكون صلة الشاعر بالتراث ممتدة إلى ينابيعه الأولى ، وهى ليست صلة اعتناقية بمعنى أن يأخذ الشاعر التراثى قضية مسلما بها ، لكنها قضية تثير من الجدل أكثر مما تثير من التسليم[2]

ويقترب رأى أمل دنقل جدا من رأى أدونيس الذى يرى أننا يجب أن نميز فى التراث بين مستويين : الغور والسطح . السطح هنا يمثل الأفكار والمواقف والأشكال ، أما الغور فيمثل التفجر والتطلع والتغير والثورة . لذلك ليست مسألة الغور أن نتجاوزه بل ننصهر فيه . ولا يعنى ذلك إلغاء لشخصية الشاعر الجديد لأنه منغرس فى تراثه ، أى فى الغور ، لكنه فى الوقت ذاته منفصل

---

(١) البياتى « الشاعر العربى المعاصر والتراث » مقال فى مجلة فصول المجلد الأول العدد ٤ يوليو ١٩٨١ .
(٢) مجلة اليمامة السعودية العدد ٦٢٥ – ٦ من المحرم ١٤٠١ فى حوار أجراه معه عبد الله البابطين ص ٥٤ – ٥٧ .

عنه ، إنه متأصل لكنه ممدود فى جميع الآفاق[1] .

* * *

الأسباب والدوافع :

وإذا كان الشاعر الجديد قد نظر إلى التراث على أساس أنه مادة استلهام ، وعايش هذا التراث ،وانصهر فيه بشعره وربطه بقضاياه – على اختلاف فى المنهج وزاوية النظر وطبيعة الرؤية الشعرية والقضايا الإنسانية التى يحاول الشاعر الجديد أن يربطها بالتراث – كان من حق الباحث أن يتعقب الأسباب والدوافع التى حدت بالشاعر الجديد أن يلجأ إلى التراث ويوظفه فى شعره .

إن هذه الأسباب والدوافع فى مجموعها تكاد تنحصر فيما يأتى :

(١) توظيف التراث ضرورة ثقافية :

فالعصر الحديث لم يعد يقنع بالشاعر العفوى .. شاعر الموهبة المطبوعة التى لا تعتمد على أمداد ، ولا تقوم على مرتكزات من العلم والثقافة . لأن مثل هذا الشاعر لن يتجاوز « السطوح الظاهرة » مهما كانت موهبته الشعرية ، لذلك كان « من مميزات الشاعر العصرى أنه فى حاجة – لكى يبدع شعرا له وزنه من منظور عصره – لأن يحصل أكبر قدر مستطاع من الثقافة فالثقافة هى سلاحه الحقيقى والضرورى ، والتنوع فى هذه الثقافة ضرورة كذلك يفرضها عصرنا ، فلم يعد يكفى الشاعر المثقف أن يلم بالشعر العربى وحده ، أو بالثقافة العربية وحدها ، وإنما هو يحس بضرورة أن تمتد ثقافته فتشمل كل ما يمكن أن يوسع من نظرته إلى الأشياء ويعمقها ، ولهذا فإنه يفتح نفسه للتراث الإنسانى كله قديمه ووسيطه وحديثه ، شرقيه وغربيه دون مفاضلة أو تميز »[2] .

---

(١) انظر أدونيس (على أحمد سعيد) زمن الشعر ٢٥٠ وما بعدها .

(٢) د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ٣٨ .

وانظر كذلك ص ٣٩ من « التراث والأدب المعاصر » للدكتور هاشم الطعان مجلة الشعر (القاهرية) العدد ٩ يناير ١٩٧٨ .

(٢) الإعجاب بالإبداع الغربى :

فلا يستطيع أحد أن ينكر أن الاتجاه إلى الأسطورة والتراث الشعبى كان من بواكير الإنتاج الغربى « فقد تبناهما عند اليونان فالكلاسيكيين الفرنسيين »(١) .

وقد وجد شعراء الجديد فى الشعر الأوربى تلك الحرية فى حشد الصور المشوهة للواقع المتدهور فى القصيدة الشعرية ، تلك الصور التى كان الشعراء العرب القدامى بالخصوص يعتبرونها لا تليق بروح الشعر ومنزلته ، ووجدوا أيضا الحرية فى اختيار الأشكال التعبيرية القادرة على استيعاب المضامين الجديدة كالتخلص من فكرة الالتزام بالقافية ، وإمكانية تنويع أوزان القصيدة حسب ما تتطلبه الحالة الشعورية أو الموضوع المطروق ، ومن أهم ما وجدوا عند الغربيين استعمال الأسطورة كشكل فنى تعبيرى يمكن من خلاله صياغة الواقع العقيم والمشتت فى شكل فنى ذى معنى والإشارة إلى واقع أمثل(٢) .

وربما كان « إليوت » فى العصر الحديث هو أوضح شاعر التفت إلى قيمة المنهج الأسطورى فى الشعر نظريا وعمليا ، ولاشك فى أن شعراء آخرين سبقوه قد أنجزوا بعض أعمالهم الشعرية وفقا للمنهج الأسطورى مع تفاوت ، لكن « إليوت » هو الشاعر الحديث الذى أكد فى أعماله الشعرية ضرورة هذا المنهج وأهميته بالنسبه للشعر(٣) .

فلا عجب إذن أن كان « إليوت » من أشهر الشعراء الغربيين تأثيرا فى شعراء العربية المحدثين . وخصوصا فى قصيدته « الأرض الخراب » ، وقد اعترف

---

(١) عصام بهى « استلهام التراث الشعبى والأسطورى فى مسرح صلاح عبد الصبور » ص ١٣٩ فصول م(٢) عدد (١) أكتوبر ١٩٨١ .

(٢) محمد المنصورى « الأرض الخراب فى شعر حاوى والسياب » ص ٧ من مجلة « الحياة الثقافية » التى تصدر فى تونس العدد (٤٠) ١٩٨٦ .

(٣) عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ٢٣٠ .

وانظر كذلك : د . محمد زكى عشماوى الأدب وقيم الحياة المعاصرة ١٣١ .

بذلك واحد من رادة شعراء الجديد هو صلاح عبد الصبور[1] . وقد ترجمت القصيدة إلى كل لغات العالم على وجه التقريب[2] .

وقدصحب حركة التجديد الأخير فى شعرنا ميل – لعله نتيجة مباشرة أو غير مباشرة – للتأثر بهذا المنهج الجديد (المنهج الأسطورى) ، فليس من الصعب على الدارس أن يلمس فى كثير مما ينتجه شعراؤنا المعاصرون التأثر المباشر بإليوت وازراباوند بصفة خاصة ، ولكن التأثر الأهم من هذا ، والذى تم بطريقة خفية غير مباشرة هو أن هؤلاء الشعراء قد صاروا فى شعرهم يصدرون – واعين بذلك أو غير واعين – عن إيمان بالمنهج الأسطورى . وهم قد يتفاوتون فى مدى قربهم من روح هذا المنهج ، ولكنهم على العموم منخرطون فيه . وهم يقدمون إلينا أروع النماذج الشعرية كلما اقتربوا منه وتحركوا فى إطاره[3] .

وفى بحث قيم استطاع الباحث محمد منصور أن يتعقب الآثار الفكرية والتعبيرية والتصويرية لقصيدة الأرض الخراب فى شعر كل من خليل حاوى وبدر شاكر السياب[4] .

نظم « إليوت » هذه القصيدة سنة ١٩٢٢ وهى مكونة من ٤٣٤ وهى تتحدث عن استياء جيل ما بعد الحرب وعقم الحضارة المعاصرة .. وهى تعتبر حجر الزاوية فى الأدب العالمى وترجمت إلى معظم اللغات الحية[5] .

... ولا يعتمد فيها الشاعر على التسلسل الروائى بقدر ما يعتمد على تداعى المكونات والصور ، ثم الاقتباس من التراث الأوروبى بأوسع معانيه تعبيرا عن انعدام الحواجز بين الثقافات ، ثم تفصيلات الحياة اليومية التى يضفى عليها

---

(١) انظر : صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر (المجلد الثالث من ديوانه ١٦٥ – ١٩٢) .
(٢) ممن ترجموها إلى العربية الدكتور لويس عوض . انظر الترجمة ٥٠ –٦٦ من مجلة « الكاتب » العدد العاشر ١٩٦٢ .
(٣) عز الدين السابق ٢٣٢ .
(٤) انظر محمد منصور ص ٦ إلى ص ٣٠ من مجلة الحياة الثقافية .
(٥) عبد الحميد إبراهيم ١٩٣ – ٢٠٣ « جريمة قتل بين إليوت وعبد الصبور » ص ١٩٣ . فصول م (٣) العدد (٤) –١٩٨٣ .

جو القصيدة قيمة إيحائية ، أما أهم الأشكال الفنية التى اتكأ عليها الشاعر ، فقد تمثلت فى الأسطورة ، وبخاصة أسطورة « الكأس المقدسة » و« الرؤيا السماوية » التى كان يبحث عنها أبطال القرون الوسطى نشدانا للخصوبة والتى يبحث عنها إليوت بغية بعث روحى جديد[1] .

(٣) طبيعة الأوضاع السياسية :

لقد ظهرت مدرسة الشعر الجديد فى فترة سياسية أيسر ما توصف به أنها غير عادية :

فعلى المسرح السياسى العام كان التآمر على الأمة العربية – على المستوى العالمى – يحبك خيوطه ، ويتم نسيجه ، وتمخض كل أولئك عن ميلاد إسرائيل شوكة لعينة فى جسد الأمة العربية ليظل جرحها ينزف وينزف إلى الأبد .

ثم توالت بعد ذلك النكبات والنكسات : فكانت نكبة مصر والأمة العربية بالعدوان الثلاثى سنة ١٩٥٦ .. ثم كانت الصدمة النفسية العاتية سنة ١٩٦١ بانفكاك الوحدة بين مصر وسوريا بعد أن عقدت الأمة العربية أملا قويا على هذه الوحدة كخطوة أولى للوحدة السياسية الكبرى ، بحيث تبدو البلاد العربية كلها أمة واحدة فى مواجهة أعدائها .. وتخليص فلسطين من الاستعمار الإسرائيلى الاستيطانى . ثم كانت النكسة الخطيرة سنة ١٩٦٧ بانكسار الجيش المصرى واحتلال إسرائيل أجزاء لا من البقية الباقية من أرض فلسطين فحسب ، ولكن من أرض سوريا ومصر ، احتلت هضبة الجولان كما احتلت جزيرة سيناء والضفة الشرقية من قناة السويس كلها .. بحيث أصبحت مدن القناة الثلاثة على مرمى السهام الإسرائيلية .

لقد كان الشعور النفسى الذى يحكم هذه الفترة من أواخر الخمسينات إلى السبعينات .. شعورا مزيجا من الإحباط والحزن والتمزق واليأس والنقمة والتمرد ..

---

(١) د . محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ٩٥ .
وانظر كذلك د . محمد أحمد العزب : ظواهر التمرد الفنى فى الشعر المعاصر ١١٨ .

..ولكنه عند كثيرين لم يخل من لمحات وتطلعات آملة .

وكان البزوغ الأكبر لشعراء الجديد فى الستينيات والسبعينيات ويصر الدكتور لويس عوض على تسمية شعراء هذا التيار (بشعراء الرفض) ، لأنهم من وجهة نظره كانوا ولايزالون رافضين ومرفوضين معا – لا من ناحية الشكل فقط – ولكن من ناحية المضمون أيضا ، فأكثر أصحاب القديم يتخذون قاعدة الفن للفن والشعر للشعر أساسا لوظيفة الشعر بينما قبل أصحاب الجديد فلسفة الفن للمجتمع ، والأدب فى سبيل الحياة ، فإن كان للفن خلاص لأحد فهو عند أصحاب القديم خلاص للفرد ، أى خلاص الشاعر نفسه ، يحب به ، ويحلم به ، ويتفلسف به ، ويأمل به ، ويحزن به ، ويفرح به ، ويهجو به ... أما عند أصحاب الجديد فهو خلاص الجماعة ، ولهذا تراهم فى شعرهم يعبرون عن أشواق المجتمع وأحلامه وفلسفاته وحكمته وأحزانه وأفراحه ، فإن هجوا فإنهم لا يهجون كافور الإخشيدى أو اللورد كرومر وإنما يهجون الطغيان أو يهجون الاستعمار والصهيونية ......[1]

وأمام هذه النكبات كلها كان « الفزع إلى الماضى » أو « الفزع من الماضى » مسلكا طبيعيا لأصحاب تيار الجديد ....

كان الفزع إلى الماضى أو الهروع إليه فى صوره الزاهية وأمجاده المنتصرة ، محاولة – كما يقول صلاح عبد الصبور – لتكوين قشرة خشنة تقى من عوارض الهجوم الساحق ، وذلك كما يعود الفقير المفلس إلى ذكريات ثراء آبائه وأجداده محاولا أن يجد فى عالمها الوهمى عوضا لها عن تواضع حاضره[2] .

ولكن الفزع إلى الماضى واجترارە واستدعاء الشخصيات التراثية لم يكن لمجرد المعايشة النفسية لعالم ذهبى وهمى بهدف جلب الطمأنينة النفسية التراثية للشاعر ، ولكن كان هذا الهروع إلى التراث لهدف أسمى وأبعد من نطاق

---

(١) د . لويس عوض : شعراء الرفض : مقال فى الأهرام ٧/ ٧/ ١٩٧٢ .

(٢) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر ١٩٥ (المجلد الثالث من ديوانه) .

التراث وهو استنهاض الهمم وبعث القيم التاريخية المنتصرة التى حققت للحضارة العربية والإسلامية مكانة عليا فى المجتمع الإنسانى ... لذا قام كثير من هذه القصائد التراثية على « فكرة البحث عن المنقذ أو المخلص الذى يعيد للمدينة العربية المستباحة مجدها وحريتها وكرامتها الضائعة ، وهى حث دائم على الفعل والحركة الإيجابية التى يريد لها أن تثمر نصرا وكرامة »[1] .

والذين حققوا انتصارا فى هذا المجال كصلاح عبد الصبور والبياتى وأمل دنقل كانوا ذوى وعى حقيقى لا بالتراث فحسب ولكن بالدور التاريخى الذى حققه هذا التراث فى المجالات الاجتماعية والنفسية والسياسية والإنسانية . والوعى بالتراث والوعى بالدور التاريخى « هما القدمان اللتان يمشى بهما التراث ، واللتان تقودان خطواته وتوجهاتها ، ولا يمكن أن تتحقق مسيرة بقدم واحدة . فالوعى بالتراث دون وعى بالدور التاريخى من شأنه أن ينتهى بهذا التراث إلى الجمود حيث تغيب كل الفعاليات اللازمة لاستمرار حيويته . والوعى بالدور التاريخى دون وعى بالتراث يمثل قطيعة بستمولوجية ضد تاريخية الإنسان النفسية والعقلية »[2] .

ونجح كثير من شعراء التيار الجديد فى توظيف التراث توظيفا يعوض عن « الحاضر الخاسر » بكل اهتراءاته النفسية والاجتماعية والسياسية .. وكان وراء كل استدعاء تراثى قضية ، فقصيدة « موت المتنبى » لعبد الوهاب البياتى[3] تمثل فكرة الصراع الأبدى بين الفنان – وما يملكه من طاقات هائلة على الخلق والإبداع – والسلطة الزمنية الغاشمة – وما تملكه من أساليب البطش والخداع والمكر – هذا الصراع الذى ينتهى بموت الفنان الفاجع ، ولكن موته لا يعنى هنا أن دوره قد انتهى على مدى التاريخ ، ولكن الموت يعنى الولادة

---

(١) د . محسن أطيمش : دير الملاك ٧٧ .
(٢) د . عز الدين إسماعيل : « توظيف التراث فى المسرح » ص ١٦٧ فصول م ١ عدد ١ سنة ١٩٨٠ .
(٣) ديوان عبد الوهاب البياتى المجلد الأول ٦٩٨ – ٧٠٦ (والقصيدة نظمت سنة ١٩٦٢) .

الحقيقية على مدى التاريخ[1] .

وفى « مذكرات المتنبى فى مصر »[2] كان هناك قضية دور الفنان أو الكلمة فى بناء الحياة والمجد . وقبل أمل دنقل عالج صلاح عبد الصبور هذه القضية على نحو أرحب وأعمق فى مسرحية الحلاج ، فالمسرحية – كما يقول كاتبها – طرحت قضية دور الفنان فى المجتمع ، وكانت إجابة الحلاج هى أن يتكلم ويموت ، فليس الحلاج عنده صوفيا فحسب ، ولكنه شاعر أيضا ، والتجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد ، وتلتقيان عند نفس الغاية وهى العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه بعد أن يخوض غمار التجربة .

كان عذاب الحلاج طرحا لعذاب المفكرين فى معظم المجتمعات الحديثة ، وحيرتهم بين السيف والكلمة . بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصى باطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم هو غايتهم ، وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الإنسانية عن كواهلهم . فالمسرحية تعبر عن الإيمان العظيم الذى بقى نقيا لا تشوبه شائبة وهو الإيمان بالكلمة[3] .

واختيار الشخصيات التاريخية الشامخة موضوعا شعريا وعرضها عرضا يعوض عما فقده المجتمع من قيم له وجه مقابل يحقق نفس الهدف وهو اختيار الشخصيات ذات القيم الممسوخة كأقنعة ورموز لا لاتهام الماضى ولكن لإسقاطها على الحاضر وتلبيسها به . فبلند الحيدرى – وإن غلب على شعره الجانب الذاتى والاهتمامات الشخصية[4] – يستخدم هذا الأسلوب ، ويقدم فى قصيدته « توبة يهوذا »[5]صورة عصرية ليهوذا الاسخريوطى يعترف فيها بجرائمه وكلها جرائم عصرية ، فوجه يهوذا هنا « قناع » لشخصية الحاكم الظالم

---

(١)البياتى : تجربتى الشعرية (ديوانه المجلد الثانى ٤٠) .
(٢) ديوان أمل دنقل ١٥١ (تاريخ القصيدة ١٩٦٨) .
(٣) حياتى فى الشعر : الديوان ٣/ ٢١٩ – ٢٢٠ .
(٤) انظر : على حداد : « أثر التراث فى الشعر العراقى الحديث » ١٩٥ .
(٥) ديوان بلند الحيدرى (الأعمال الكاملة) ٣٦٣ .

الذى أهدر كيان أمته وكرامتها وحاضرها ومستقبلها ، ولكنه لم يدرك هذا إلا بعد أن سقط فى يد الشعب ، وفات الأوان ، ولات حين مندم :

يقول « يهوذا »

..أنا أدرى
أن شعبى يأكل الحقد عروقه
كلما أبصر بى الوحش الذى داس حقوقه
كلما أبصر بى الليل الذى سد طريقه
أنا أدرى
أى وحش
أى ليل
كنت يا شعبى عليك
أنا أدرى
كيف ألقيتك فى الدرب
ولم أترك لديك
غير جوع
ودمار
ياصغارى
أى جدوى لاعتذارى
بعد أن أحرقت حتى بيت جارى
ياصغارى
إن حكم الموت لن يمسح عارى
عن جبينى
فهنا ..
ألف قتيل
وهنا
ألف سجين

وهنا
ألف صغير لم ينل غير سجونى
أنا أدرى
أن حكم الموت لن يمسح عارى
فانكرونى ياصغارى
واتركونى
اتركونى لعنة تزحف فى التاريخ
من نار لنار
علها
تغسل
عارى[1]

* * * *

وإذا كانت طبيعة الأحداث وما تمخض عنها من هزائم قد دفع شعراء الجديد إلى الفزع إلى التراثيات و توظيفها لهدف اجتماعى وسياسي نبيل .. فإن ديوان بعض الشعراء لم يخل من الإزراء بالتراثيات ، والتنكر للقيم التى ارتبطت بها بل والدعوة إلى التحرر من هذه القيم الموروثة التى كانت - على حد زعمهم - سببا فى الهزيمة . كما نرى فى أكثر من قصيدة لسميح القاسم وتوفيق زياد وبدر شاكر السياب الذى يقول فى إحدى قصائده :

كفرت بأمة الصحراء

ووحى الأنبياء على ثراها فى مغاور مكة أو عند واديها[2] .

ولكن رفض الماضى لا يكون دائما بمثل هذا الوضوح والمباشرية ، بل كثيرا مايأتى هذا التمرد وذاك الرفض فى مطولات ذات بناء درامى كما نرى فى « حوار عبر الأبعاد الثلاثة » لبلند الحيدرى[3] . وهذه المطولة تعتمد على فكرة

(١) ومن هذا القبيل أيضا قصيدة « الصلب » للبياتى : الديوان ٢/ ١٥٣ .

(٢) ديوان بدر شاكر السياب م (١) ص ٦٤٢ [والقصيدة نظمت فى باريس ١٩/ ٣/ ١٩٦٣]

وأشد من هذه الأبيات جرأة واستهانة بالقيم الدينية وتمردا على أصول العقيدة الإسلامية وسخرية بالذات الإلهية قصيدته (فى المغرب العربى) من ص ٣٩٤ - ٤٠٢ من المجلد الأول .

(٣) ديوان بلند الحيدرى الأعمال الكاملة ٦٥٥ .

أساسية رمزية غربية وهى « قتل الأب » ويعني قتله هنا « محاولة الانتصار عليه ، وتخطيه وتجاوزه ، باعتبار أن الصراع الدائب بين الآباء والأبناء يحمل دائما خصائص التطلع نحو الجديد والإيجابى ، بديلا عن القديم الذى غالبا ما يراه الأبناء سلبيا ومتخلفا »[1]

ومن أقوى المقاطع وأشحنها بالتمرد ما جاء على لسان الكورس فى وصف قاعة المحكمة :

القاعة ذات القاعة
بكراسيها
وبصوت مناديها
بعيون كلاب الصيد المغروزة فى لحم أضاحيها
صه ..لا تحك
واللوحة مازالت ذات اللوحة منذ العهد التركى
« العدل أساس الملك »
ماذا .... ؟
« العدل أساس الملك »
- صه .. لاتحك
كذب ...كذب ...كذب ... كذب
الملك أساس العدل
إن تملك سكينا تملك حقك فى قتلى[2] .

ويرى بلند الحيدرى أن الزمن فى مطولته كان متداخلا ففى تجربة المحاكمة نلتمس عصرنا فى الحاضر لحد يبدو فيه العهد التركى بعدا زمنيا متخلفا جدا ، بينما هو فى الكورس وضمن اللغة الانجيلية المسيطرة عليه واستخدام الرموز المسيحية يأخذ مساحة أوسع من الزمن[3] .

وقريب من العامل السابق سبب نفسى وهو :

(٤) خوف الشاعر من التصريح أو المباشرية .

ويظهر ذلك بصفة خاصة فى الشعر السياسى حين ينهج الشاعر فى شعره

---

(١) د . محسن أطيمش : دير الملاك ٩٩ .
(٢) الحيدرى السابق ٦٦٤ - ٦٦٥ .
(٣) من حديث للشاعر نشر فى مجلة (الطريق) عدد ٩٧٢ . عن تصدير فى ديوانه ١٩ .

نهجا ناقدا رافضا لمواضعات سياسية أو اجتماعية فى ظل نظام استبدادى .. والتصريح أو المباشرية فى هذه الحال قد تجر على الشاعر ألوانا من الأذى والاضطهاد يتفاداها باللجوء إلى التراث متخفيا وراء الأقنعة التراثية[1] . ومن نماذج هذا اللون « توبة يهوذا » لبلند الحيدرى و « أقوال جديدة عن حرب البسوس » لأمل دنقل ، فنحن لا نستبعد أن يكون هذا الاعتبار – خشية السلطة الحاكمة – كان عاملا أو أحد العوامل التى دفعت الشاعرين إلى التوارى خلف القناع التراثى .

و لم يلجأ الشعراء إلى التستر وراء الشخصيات التراثية هربا من بطش القوى السياسيه وأجهزتها فحسب ، وإنما لجئوا إليها أحيانا هربا من البطش الأدبى لبعض القوى الاجتماعية التى كانوا يخالفونها ولكنهم يخشون مالها من سلطان أدبى ، أولا يؤثرون أن يدخلوا معها فى صدام مباشر ، ومن أبرز النماذج لذلك موقف الشاعر السورى على أحمد سعيد (أدونيس) الذى تبنى فى مرحلة من مراحل تجربته الشعرية صوت الشاعر العباسى الشعوبى مهيار الديلمى ليعبر من خلاله عن رفضه لواقع العرب الحضارى ، وكان الشاعر فى مرحلة من مراحل حياته منتميا إلى دعوة تنادى بإحياء القومية الفينيقية فى الشام فى مقابل القومية العربية ، وقد سمى نفسه باسم « ادونيس » الإله الفينيقى للخصب والنماء وفى سنة ١٩٦١ أصدر الشاعر ديوانا باسم « أغانى مهيار الدمشقى »[2] .

* * * *

هذه هى أهم الأسباب التى دفعت الشاعر الجديد إلى التعامل مع التراث أو بتعبير أدق إلى « توظيف التراث » فى شعره ، وقد يكون هناك أسباب أخرى تخص شاعرا دون الآخر أو تمثل رؤية خاصة من منظور خاص فبدر شاكر السياب يرى أن اللجوء إلى الخرافة والأسطورة والرمز هو ضرورة الضرائر

---

(١) انظر : د . درويش الجندى : الرمزية فى الأدب العربى ٤٦٠ .

(٢) د . على عشرى زايد : استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر ٤٨ – ٤٩ .

ومهيار الديلمى (٣٦٧ – ٤٢٨ هـ) كان من أشد أنصار الشعوبية فقد عاش يمجد الفرس فى ماضيهم وحاضرهم ويزرى بالعرب ويحقر من شأنهم فى عاداتهم وتقاليدهم وشخصياتهم وفكرهم .

(انظر على الفلال : « مهيار الديلمى وشعره » وخصوصا الصفحات من ٣٧ – ٤٧) وانظر أشهر قصائده الشعوبية فى ديوانه ٢/ ٥٦ ، ٢/ ٣٤٩ ، ٣/ ١٣٧ ، ٣/ ٣٣٤ .

اليوم لأن عالم الأسطورة أغنى بكثير من الواقع الذى نعيش فيه « فنحن نعيش فى عالم لا شعر فيه ، أى أن القيم التى تسوده قيم لا شعرية ، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح ، وراحت الأشياء التى كان فى وسع الشاعر أن يقولها ويحولها إلى جزء من نفسه تتحطم واحدا فواحدا ، أو تنسحب إلى هامش الحياة . إذن فالتعبير المباشر عن اللا شعور لن يكون شعرا فماذا يفعل الشاعر إذن ؟ عاد إلى الأساطير ، إلى الخرافات التى ما تزال تحتفظ بحرارتها ، لأنها ليست جزءا من هذا العالم ، عاد إليها ليستعملها رموزا ، وليبنى منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد ، كما أنه راح من جهة أخرى يخلق أساطير جديدة ، وإن كانت محاولاته فى خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن »[1] .

ونحن نرى أنه تعليل صحيح إلى حد كبير ، وهو لا يمثل « انهزامية واستسلامية » كما يرى ناجى علوش[2] . ولكنه — على صحته — لا يمثل التبرير الوحيد للعودة إلى الأسطورة التراثية . والتبريرات التى ذكرناها وخصوصا التعليل الأخير يبدو أقوى مما ذهب إليه السياب .

ويرى إحسان عباس أن السياب بصفة خاصة جنح إلى الرمز وبخاصة الأسطورى منه بسبب تشويه فى أزمات وتقلبات نفسية وجسمية[3] . فكانت سيطرة رمز البعث عليه قوية لأنه على المستوى الفردى كان يحس بأن لا شىء سواه يعينه على مواجهة الموت ثم ازدادت هذه السيطرة قوة عندما أصبح العراق — مثل السياب نفسه — خلال أزمة سياسية متينة بحاجة إلى الخصب بعد الجدب[4] .

---

(١) انظر مجلة شعر العدد الثالث السنة الأولى ص ١١١١ — ١١١٣ .

وتقديم ناجى علوش لديوان بدر شاكر السياب صفحة د د د — هـ هـ هـ

(٢) انظر صفحة هـ هـ هـ .

(٣) اتجاهات الشعر العربى المعاصر ١٦٧ .

(٤) السابق ١٦٨ .

لكن أية أسباب أخرى يمكن ردها على نحو من الأنحاء إلى هذه الأسباب الجوهرية الأربعة التى عرضنا لها بإيجاز .

* * *

وفى نهاية هذا المدخل من حقنا أن نسأل عن موقف الشاعر الجديد فى تعامله مع التراث . والإجابة تقتضينا أن نبحث فى عنصرين : -

الأول : نوع المادة التراثية وجنسها .

والثانى : منهج الشاعر فى تناولها وتوظيفها .

نوع المادة التراثية :

وقد اختلف شعراء الجديد فى نوع المادة التى يتعاملون معها ويوظفونها فى شعرهم ، فالشاعر صلاح عبد الصبور يعطى اهتمامه الأكبر للتراث الإسلامى الصوفى منه بصفة خاصة ، فأشهر أعماله المسرحية هى مأساة الحلاج[١] ، وله قصيدة طويلة عن « بشر الحافى »[٢] .

وفى المرتبة الثانية يأتى تعامله مع التراث الفولكلورى . فكتب فى عام ١٩٦١ قصيدته « مذكرات الملك عجيب بن الخصيب »[٣] .واضعا قناع شخصية فولكلورية لكى يتحدث من ورائها عن بعض شواغله وهمومه الفكرية . والملك عجيب بن الخصيب أحد ملوك ألف ليلة وليلة ، وقد ورد ذكره فى حكاية « الحمال مع البنات » حين نشهده صعلوكا خرج عن ملكه ، إذ أدركه السأم فطمح إلى السفر للفرجة على البلاد والناس .

وقد حاول صلاح عبد الصبور فى هذه القصيدة أن يذكر ما فات ألف ليلة وليلة ، وهو عجيب بن الخصيب قبل رحلته التى حولته أهوالها من ملك إلى صعلوك[٤] .

---

(١) ديوان صلاح عبد الصبور المجلد الثانى ٥٤٤ .

وارجع فى ترجمته وتصوفه إلى ص ٦٠٥ - ص ٦١١ . وكذلك إلى « صلة تاريخ الطبرى » لغريب ابن سعد القرطبى (ملحق فى المجلد ١١ من تاريخ الطبرى) ص ٧٩ - ٩٤ .

(٢) مذكرات الصوفى بشر الحافى : الديوان م ١/ ٢٦٣ - ٢٦٩ .

(٣) الديوان م ١/ ٢٥٣ - ٢٦٠

(٤) انظر : حياتى فى الشعر . الديوان ٣/ ١٨٥

وانظر د . فتوح أحمد : الرمز والرمزية ٢٧٦ .

بينما نجد شاعرًا مثل بدر شاكر السياب – ويعتبر من أكثر من وظفوا التراث فى الشعر العربى ، إن لم يكن أكثرهم – يستخدم فى المرتبة الأولى التراث الأجنبى وأعنى بالأجنبى التراث غير العربى وغير الإسلامى من أساطير وشخصيات ووقائع وأحداث ، فالقارئ يصطدم بعشرات من الأسماء الغريبة عن عالمه والتى لا يستطيع أن يدرك عنها شيئا إلا بشرح هامشى ،منها على سبيل التمثيل :

برسفون[١]

السيرين[٢] – ميدوز[٣]

غنيميدا[٤] – سريروس[٥]

ومن التراث الدينى : يسوع[٦] – جبل الجلجلة[٧] – قابيل[٨] – ثمود[٩]

ومن التراث الشرقى والعربى : أبو زيد[١٠] – سندباد[١١] – الحسن البصرى[١٢] – عفراء وحزام (عروة بن حزام)[١٣] – البسوس[١٤] .

---

(١) ديوان السياب ١/ ١٣١ (ابنة إلهة الخصب) .

(٢) السيرين ١/ ٢٧٣ (وهى حورية بحر كانت تغنى فتجذب إليها من يسمعها كما جاء فى الأديسية) .

(٣) الديوان ١/ ٣٥٢ ، ٥٠٩ « وميدوز : هولة فى أساطير الإغريق تحول من ينظر فى عينيها إلى صخر » .

(٤) الديوان ١/ ٤٣٠(وهو راع يونانى شاب وقع زيوس كبير آلهة الأولمب الإغريقى فى حبه فأرسل صقرا اختطفه ، وطار به إليه) .

(٥) الديوان ١/ ٤٨٢ (وهو الكلب الذى يحرس مملكة الموت فى الأساطير اليونانية) .

(٦) الديوان ١/ ١١٧ .

(٧) الديوان ١/ ٣٩١ .

(٨) الديوان ١/ ٢٥٥ ، ٣٥٣ ، ٣٨٣ ، ٥٥٢ .

(٩) الديوان ١/ ٣١٠ .

(١٠) الديوان ١/ ٢٢١ ، ٤٠٨ .

(١١) الديوان ١/ ٢٢١ ، ٥٦٤ ، ٦٥٤ .

(١٢) الديوان ١/ ٣٠١ .

(١٣) الديوان ١/ ٣١٨ .

(١٤) الديوان ١/ ٤٠٨ .

ولا تكاد صفحة من ديوان السياب وخصوصا الجزء الأول منه يخلو من أثر « تراثى » . والأسطورة لكى تغنى الشعر يجب أن تكون قادرة على استثارة المتلقى ، بينما حشد السياب من أساطير الهند والصين واليونان وأوربا مالا يثير فى القارئ العربى أى إحساس[1] . ويرجع ذلك بصفة أساسية إلى أن أبطالها أو أغلبهم من الأسماء التى لم يسمع بها القارئ العربى كما يتضح من الأعلام التى قدمها من الأدب والتاريخ الإغريقى .

وهذا الاندفاع نحو الأسطورة المستعارة « علقت به بعض النتائج السلبية إذ أخذت الأساطير أحيانا وأثرت على الدخول فى بناء القصيدة دون تمثل لها ولأبعادها . فوضح أنها دخيلة قلقة فى موضعها . أو أنها جاءت أحيانا لا تؤدى سوى وظيفة تفسيرية توضيحية ، شأنها فى ذلك شأن كثير من التشبيه فى الشعر القديم ، وأحيانا كان رص نماذج منها فى نطاق واحد لا يقدم سوى الشهادة على الدرجة الثقافية للشاعر . ولذلك قلما ينبض الرمز بالحياة وتتشعب عروقها به فى شعر الشاعر ، إذ ما يكاد يستخدم رمزا فى قصيدة ما حتى يقفز إلى رمز آخر فى قصيدة أخرى دون أن يكون ذلك رغبة فى تنويع الدلالات أو حرصا على تكييف المبنى[2] .

* * *

وعبد الوهاب البياتى كذلك من المكثرين فى استخدام التراث ، ولكنه لم يغرق إغراق السياب وإنما خالفه من ناحيتين :

الناحية الأولى : تجنب الأعلام المجهولة لقارئ العربية أو ما يمكن أن نسميه « بالأعلام المعجمية » وهى التى تحتاج إلى تعريف فى الهامش .

---

(١) ناجى علوش صفحة هـ هـ هـ من تقديمه للديوان .
(٢) د . إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربى المعاصر ١٦٦ .

والناحية الثانية : أنه جعل من التراث الشرق والعربى مصدره الأصيل ، وقل بل ندر استخدامه التراث الأجنبى[1] .

وقد حظيت شخصية « سندباد » بحظ طيب من شعر البياتى ، ولكن ذلك كان على سبيل الإلماع والإلماح فى إطار الصور البلاغية التقليدية من تشبيه واستعارة وكناية ، وهذا الاستخدام « فضلا عن أنه أبسط صور استخدام الشخصية وأهونها شأنا من الناحية الفنية – هو أدخل فى مجال تسجيل التراث منه فى مجال توظيفه حيث يظل المعطى التراثى – فى إطار هذا الاستخدام – محتفظا بتراثيته إلى حد كبير ، وبخاصة فى الصور التشبيهية »[2] . فالغرض الأساسى منه هو الارتفاع بواقع المشبه وزيادة درجته سواء أكان ذلك فى مقام التحسين والتجميل أو التشويه والتقبيح .

ولعل أحفل الشعراء بشخصية سندباد كان الشاعر خليل حاوى وذلك فى مطولتيه « وجوه السندباد » و« رحلة السندباد الثامنة »[3] . ولم تكن هذه الرحلة الثامنة كبقية الرحلات : إقلاعا بسفائن فى مياه البحار والمحيطات ، ولكن سندباد قام بها فى أقطار نفسه ، فراح يبحر فى دنيا ذاته ، وكان يقع هنا وهناك على أكداس من الأمتعة العتيقة والمفاهيم الرثة ، رمى بها جميعا فى البحر ، ولم يأسف على خسارة ، تعرى حتى بلغ بالعرى إلى جوهر فطرته ، ثم عاد يحمل إلينا كنزا لا شبيه له بين الكنوز التى اقتنصها فى رحلاته السابقة . والقصيدة رصد لما عاناه عبر الزمن فى نهوضه من دهاليز ذاته إلى أن عاين إشراقة الانبعاث ، وثم له اليقين[4] .وهو انبعاث له وجهه المشرق لا أثر فيه لأوشاب القديم وأوضاره حيث « تنبض القيامة لحياة جديدة يضيئها

---

(١) فمن الأعلام التراثية والعربية فى المجلد الأول من ديوانه : هارون الشيد (٢٦٧) – شهرزاد (٢٦٨ ، ٢٩٤) – سندباد (٣٢٠ ، ٤٨٨ ، ٦٠١ ، ٦٠٢ ، ٦١٦ ، ٦٣٥ ، ٦٧٣) كربلاء (٤٣١) ، صلاح الدين ٦١٥ ، جلال الدين الرومى ٦٧٩ .

(٢) د . على عشرى زايد : الرحلة الثامنة للسندباد ٨٤ .

(٣) ديوان خليل حاوى (الأعمال الكاملة) ١٩٣ – ٢٢٤ ، ٢٢٥ – ٢٤١ .

(٤) السابق ٢٢٥ من تصدير قصيدة السندباد فى رحلته الثامنة .

اليقين ويعمرها الخصب : خصب الأرض ، وخصب الزنود التى تبتنى الملحمة »[1] .

وكان المقطع العاشر – ويمثل نهاية الرحلة حكما مكثفا على الماضى والحاضر وتطلعات واستشرافا لمستقبل جديد : –

رحلاتى السبع روايات عن
الغول ، عن الشيطان والمغارة
عن حيل تعيا لها المهارة
أعيد ما تحكى وماذا عبثا
هيهات أستعيد
ضيعت رأس المال والتجارة
ماذا حكى الشلال
للبئر وللسدود
لريشة تجود التمويه تخفى
الشح فى أقنية العبارة
ضيعت رأس المال والتجارة
عدت إليكم شاعرا فى فمه بشاره
يقول ما يقولْ
بفطرة تحس ما فى رحم الفصل
تراه قبل أن يولد فى الفصول[2] .

فهو لا يعى رحلاته السبع ولا يحسها ، فجميع رحلاته رحلة لم تبلغ غايتها إلا فى دخلة نفسه ، حيث المغامرة سعى دائب لاقتناص الخاطرة المولدة ، بعد الاقتناع بضرورة تبديل القيم ، هذه الخاطرة التى تفطن إلى الأشياء قبل حدوثها ، فتشيد للآتى بإرادة ، متجاهلة سببية الأحداث فى تواردها

(١) حسين مروة من مقال له بعنوان بيادر الجوع (سنه ١٩٦٥) ملحق بديوان خليل حاوى ٤٤٦ .
(٢) حاوى : السابق ٢٧٠ – ٢٧١ .

الصحيح[1] .

وسنعرف مزيدا من االمواد والمصادر التراثية التى استرفدها شاعر الجديد فى أثناء حديثنا عن منهج الشاعر فى تعامله مع التراث :

* * *

الأطر والطرائق المختلفة فى التعامل مع التراث :

يرى الدكتور إحسان عباس[2] أن زوايا النظر التى يطل منها الشاعر الجديد إلى التراث تكاد تنحصر فى أربع هى : التراث الشعبى والأقنعة والمرايا والتراث الأسطورى .

والشاعر حين يلجأ إلى التراث الشعبى إنما يستمد « قريبا حيا » لا يدور حوله خلاف كبير مثل شخصيات زهران أو عبد الكريم الخطابى أو عمر المختار أو عز الدين القسام .

بعكس إذا ما اختار شخصية كالحلاج أو الحجاج أو الغزالى « فإنه لابد أن يبذل جهدا مضاعفا لتخطى الحقائق التاريخية الراسخة فى النفوس – على اختلاف فى هذه الحقائق – لدى مشاهدى مسرحيته[3] .

وللتراث الشعبى – ومنه الأغنية الشعبية – جاذبية خاصة لأنه – كما يقول الدكتور إحسان عباس – يمثل جسرا ممتدا بين الشاعر والناس من حوله فهو بذلك يؤدى دور المسرحية – إلى حد ما – فى إيقاظ الشعر القومى وإبقائه حيا[4] .

---

(١) أميل معلوف : دراسة بعنوان « رؤيا نعمة مكتملة » ملحقة بالديوان ٤٤٧ .
(٢) اتجاهات الشعر العربى المعاصر ص ١٤٩ وما بعدها .
(٣) السابق ١٥٠ .
(٤) إحسان عباس : السابق نفس الصفحة .

أما القناع فيمثل شخصية تاريخية – فى الغالب – يختبىء الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده ، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها[1] . ولا يقف القناع على الأشخاص فحسب بل يتسع عند بعض الشعراء – مثل البياتى – ليشمل المدن مثل : بابل – دمشق – نيسابور – مدريد – غرناطة[2] .

ويمثل القناع خلق أسطورة تاريخية – لاتاريخا حقيقيا – فهو من هذه الناحية تعبير عن التضايق من التاريخ الحقيقى ، بخلق بديل له (الأسطورة) . أو هو محاولة لخلق موقف درامى بعيدا عن التحدث بضمير المتكلم .[3] .

ولاشك أن أسلوب « القناع » يمثل مرحلة متطورة فى أساليب التعامل مع التراث من خلال الاستعانة الفنية بالشخصية التراثية لبناء قصيدة ذات منحى درامى يتصاعد مع السمات التاريخية التى تحملها هذه الشخصية وانعكاسها فى ذات الشاعر الممتزجة معها لتقديم المثال الإنسانى فى صورته الفاعلة ، وهذا الأسلوب الشعرى يمثل الجهد الكبير الذى يبذله الشاعر المحدث لإرساء دعائم متينة مع التراث فى الوقت ذاته الذى يحرص فيه على تطوير أدواته الفنية وقدرته الإبداعية[4] .

ويجب أن نفرق بين الشخصية التاريخية فى وضعها المسرحى ووضعها القناعى . فهى فى وضعها الأول تكون فى الغالب ذات وجود متكامل ومستقل عن المؤلف ، أما فى وضعها الثانى فإنها غير مستقلة عن الشاعر المعاصر ، لأنها بتعبير آخر اتحاد الشاعر برمزه اتحادا تاما ، ولذا يجب أن تتوفر فى القناع تلك المواقف والخصائص التى تشبه إلى حد بعيد مواقف مبدعها وأفكاره[5] .

---

(١) السابق ١٥٤ .

(٢) السابق نفس الصفحة . وراجع البحث القيم الذى كتبه الكاتب الأسبانى : بدرو مارتينث مونتابث (ثلاث مدن أسبانية فى شعر عبد الوهاب البياتى)ترجمة وتقديم محمد عبد الله الجعيدى ص ٤٥٩ – ص ٤٨٦ . من مجلة عالم الفكر المجلد ١٥ العدد الثانى [يوليو أغسطس – سبتمبر ١٩٨٤]

(٣) إحسان عباس السابق ١٥٥ .

(٤) على حداد : أثر التراث فى الشعر العراقى الحديث ١٦٨ .

(٥) انظر د . محسن أطيمش : دير الملاك ١٠٣ – ١٠٥ .

وثمة فرق مهم جدا بين شخصيات القناع والشخصية التاريخية الموظفة فى سياق القصيدة . فقد تجىء هذه الأخيرة رمزا مثيرا للدلالات فى الأفكار والمواقف تنسحب من الماضى لتلامس الواقع المعاصر ، وهذا الرمز قد لا يكون عاما ومنتشرا فى القصيدة كلها ، أو متحولا إلى نسيج شعرى متكامل يغطى العمل الأدبى كله ، فهو إشارة عابرة تهدف إلى إضاءة موقف أو جزء ما من القصيدة ، وليس القصيدة كلها[1] أما الشخصية فى قصيدةالقناع فهى رمز الشاعر المتحد به ، البطل هو الشاعر ، والشاعر هو البطل[2] .

وهذا أيضا ما يفرق بين بطل قصيدة القناع وبطل السيرة فى القصيدة التاريخية إذ يظل وجود هذا الأخير خارج ذات الشاعر . ومن ناحية الأداء اللغوى يكون الشاعر هو المتحدث عن بطله يصفه ويشير إليه ، ويشرح أفعاله . أما فى قصيدة القناع فإن صوت الشاعر يذوب فى صوت الشخصية – البطل – كما يتحول صوت القناع هو الآخر إلى صوت الشاعر المعاصر ، فهما مثلما اتحدا موقفا يتحدان لغة[3] .

* * * *

---

(١) السابق ١٠٧ .

(٢) السابق ١٠٨ .

(٣) انظر السابق نفس الصفحة .

ونحن نرى أن طبيعة « القناع » لا تمانع أن تكون « الشخصية القناعية التاريخية » متحدة مع شخصية معاصرة تنطق بصوتها – حتى لو لم يكن صوت الشاعر ، كما رأينا فى قصيدة « توبة يهوذا » « لبلند الحيدرى » ص ٣٦٣ . فعطاؤها الرمزى يقودنا إلى « شخصية الدكتاتور المعاصر » بكل أبعادها ، حينما يتمرد الشعب عليه ويسقطه ، وخصوصا أن الواقع السياسى المعاصر فى العراق لم يخل من مثل هذه الشخصية . كما نرى أن أهم شرط فى الشخصية القناعية أن تكون « شخصية تاريخية » بمفهوم واسع يصدق على الشخصيات الأسطورية . لذا نرى أن الصواب قد جانب الباحث على حداد فى كتابه « أثر التراث فى الشعر العراقى الحديث » ص ١٥٨ حين اعتبر شخصية العامل المعاصر « سعيد » فى قصيدة البياتى « مذكرات رجل مجهول » شخصية قناعية يقول البياتى فى مطلعها :

أنا عامل أدعى سعيد
من الجنوب
أبواى ماتا فى طريقهما إلى قبر الحسين
وكان عمرى آنذاك
سنتين ، ما أقسى الحياة ...[ديوان البياتى ١/ ٢٧٠]

والمرآة من الوجهة النظرية أشد واقعية من القناع ، وأشد حيادية ، لأنها لا تعكس إلا الأبعاد المتعينة على شكل صورة أمينة للأصل ، ولكنها فى الحقيقة تستطيع أن تكون بعيدة عن الموضوعية لأنها فى النهاية صورة ذاتية ، ومن المفروض أن تكون كذلك ، إذ لو كانت مكتملة الموضوعية لكانت أقرب إلى الواقعية الطبيعية التى تحاول رسم الأمور كما هى دون تحريف أو لكانت أشبه بالتصوير الفوتوغرافى[1] .

والمرآة أوسع مجالا من القناع لأنها تصلح أن ترفع للماضى ، كما تصلح أن ترفع فى وجه الحاضر ، وأن تعكس الأشياء مثلما تعكس الأشخاص بينما لا يصلح القناع إلا للماضى ، ولاستحضار شخصيات أصبحت فى تضاعيف التاريخ نموذجية[2] .

ولأدونيس عشرات من قصائد المرايا متنوعة الموضوعات[3] منها مرايا الشخصيات التاريخية ، ومرايا شخصيات غير محددة بزمان أو مكان ، ومرايا زمانية ، ومرايا مكانية ومرايا الأشياء ومرايا المجردات ومرايا أسطورية[4] .

* * * *

وأخيرا يأتى التراث الأسطورى ليحتل مقاما مهما فى كثير من العلوم الإنسانية الحديثة . فكانت الأسطورة من أكثر الأوعية التى قصدها الشاعر الجديد لينهل منها فهو « يعتمدها أنى وجدها لا يعنيه فى ذلك أن تكون بابلية (عشتاروت – تموز) أو مصرية (أوزوريس) أو حثية (أتيس) أو فينيقية (أدونيس ، فينيق) أو يونانية (أورفيوس ، بروميثيوس ، عولس

= حيث لا قناع هنا حتى لو كانت شخصية سعيد تمثيلا « لصورة الفلاح القادم من الريف العراق مطاردًا بالخوف والجوع لتسحقه المدينة بقسوتها .. » على حد قول الكاتب ، ففكرة الريفى المأخوذ بالمدينة والمطحون تحت بهرجها أو ظلمها فكرة عالجتها مئات القصائد ، وكلها لاتخلو من رموز ، لكن واحدة منها لا يصدق عليها مفهوم القصيدة القناعية .. ولو أخذنا برأى الكاتب لفقد القناع قيمته بعد أن شف .. بل امحى .

(١) إحسان عباس : السابق ١٦٠ .

(٢) السابق نفس الصفحة .

(٣) انظر المجلد الثانى من أعماله الكاملة .

(٤) انظر إحسان عباس السابق ١٦١ .

(أوديس) ، إيكار ، سيزيف ، أوديب ...الخ) أو مسيحية (المسيح . لعازر ، يوحنا المعمدان) .

بل إنه ذهب إلى بعض الحكايات الجاهلية ورموزها الوثنية (زرقاء اليمامة ، اللات) . وعامل القصص الإسلامية على المستوى نفسه مثل قصة الخضر ، وحديث الإسراء والمهدى المنتظر (أو صاحب الزمان) . واتخذ من كل ذلك رموزا فى شعره ، تقوى أو تضعف بحسب الحال ، وبحسب قدرته الشعرية ، وحين اضطر إلى مزيد من التنويع ذهب إلى خلق الأقنعة والمرايا والاستعانة بالأدب الشعبى[1] .

* * * *

التعامل الداخلى مع التراث :

التعامل غير المباشر :

التراث الشعبى والأقنعة والمرايا والتراث الأسطورى تمثل زوايا أو مداخل يلج منها الشاعر الجديد إلى التراث يتعامل معه بالصورة التى يرى أنها تحقق هدفه من توظيف هذا التراث . وهذا التعامل مع المادة التراثية يكون فى بعض الشعر بطريقة غير مباشرة ، بحيث يكتفى الشاعر باستلهام الروح العام « وفى هذه الحالة لا تظهر أمامنا الشخصية الأسطورية القديمة ، وإنما تكون بمثابة خلفية للموقف الشعورى الذى يعبر عنه الشاعر .

وفى هذه الصورة ينجلى الرمز القديم إلى واقعة إنسانية عامة ذات مغزى رمزى ، وإذا كان الشاعر إنما يحدثنا عن واقعه الشعورى الذى يرتبط فى الوقت نفسه ارتباطا شعوريا وثيقا بتلك الواقعة الرمزية القديمة فإن تعبيره عندئذ عن هذا الواقع إنما يأخذ طابعا رمزيا لأنه استطاع أن يربط بين واقعته الشعورية الخاصة والواقعة الأسطورية العامة »[2] .

---

(١) إحسان عباس : السابق ١٦٥ – ١٦٦ .

(٢) عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ٢١٤ – ٢١٥ .

ومن أدل القصائد على هذا الاتجاه قصيدة « حكاية قديمة » لصلاح عبد الصبور[١] وفيها يستلهم العهد الجديد[٢] وكيف خان الحوارى يهوذا الاسخريوطى سيده المسيح وباعه لرؤساء كهنة اليهود بثلاثين من الفضة وكيف أنكره الحوارى بطرس بعد أن أكد له أنه لن يكذب عليه ..

يقول صلاح عبد الصبور :

كان له أصحاب
وعاهدوه فى مساء حزنه
ألا يسلموه للجنود
أو ينكروه عندما
يطلبه السلطان
فواحد أسلمه لقاء حفنة من النقود
ثم انتحر[٣]
وآخر أنكره ثلاثة قبل انبلاج الفجر[٤]

---

(١) ديوان أحلام الفارس القديم : الأعمال الكاملة م (١) ص ٢٢٦ .

(٢) انظر الإصحاح ٢٦ ،٢٧، ٢٨من إنجيل متى .

فى العهد الجديد « حينئذ ذهب واحد من الاثنى عشر الذى يدعى يهوذا الاسخريوطى إلى رؤساء الكهنة ، وقال ماذا تريدون أن تعطونى وأنا أسلمه إليكم فجعلوا له ثلاثين من الفضة ، ومن ذلك الوقت كان يطلب فرصة ليسلمه » متى الإصحاح ٢٦/ ١٤ -١٦

« وفيما هو يتكلم إذا يهوذا أحد الاثنى عشر قد جاء ومعه جمع كثير بسيوف وعصى من عند رؤساء الكهنة وشيوخ الشعب ، والذى أسلمه أعطاهم علامة قائلا الذى أقبله هو هو أمسكوه ... » لوقا إصحاح ٢٦/ ٤٧ - ٤٨ .

(٣) « .... فطرح (يهوذا) الفضة فى الهيكل وانصرف ، ثم مضى وخنق نفسه ... » متى إصحاح ٢٧/ ٥ .

(٤) جاء فى العهد الجديد « ....فأجاب بطرس ، وقال له (للمسيح) وإن شك فيك الجميع فأنا لا أشك أبدا . قال له يسوع : الحق أقول لك إنك فى هذه الليلة قبل أن يصيح ديك تنكرنى ثلاث مرات . قال له بطرس ولو اضطررت أن أموت معك لا أنكرك .. متى إصحاح [٢٦/ ٣٣ - ٣٥] وانظر [٢٦/ ٦٩ - ٧٥] .

وبعد أن مات اطمأنت شفتاه
ثم مشى مكرزا مفاخرا بأنه رآه
وباسمه صار مباركا معمدا

* * * *

والآن يا أصحاب
أسألكم سؤال حائر
أيهما أحبه ؟
من خسر الروح فأرخص الحياة .
أم من بنى له معابدا
وشاد باسمه منائرا
قامت على حياة
نجت لأنها تنكرت
والآن يا أصحاب
أيهما أحبه ؟
أيهما أحب نفسه ؟
أيهما أحبنا ؟

فالشاعر هنا يعرض لقصة المسيح – بعد العشاء الأخير مع حوارييه .. أو مع اثنين منهما هما يهوذا الاسخريوطى وبطرس الرسول .. الأول باع دينه بثمن بخس دراهم معدودة وخان معلمه وغدر به . والثانى أخذه الفزع فضن بحياته ووجد أن الكذب أجدى للنفس وللدين . ثم يظل السؤال الحائر الأبدى أيهما أنفع لمسيرة الحياة وديمومة الحق والخير :

من خسر الروح فأرخص الحياة ؟

أم من شاد وعمر وأقام بناء الدين لأنه خدع أعداءه وكذب وأفلت بحياة :

نجت لأنها تنكرت ؟

وهو سؤال سيظل خالدا باقيا أبد الدهر لأنه يعتمد على ركيزتين وجوديتين : –
الأولى هى التضحية من أجل القيم .
والثانية هى التحايل والمناورة والمداورة من أجل القيم .
هل أحدهما حق والآخر باطل ؟

أثمة تناقض أبدى بينهما ؟

أم هما مقامان متكاملان ...على مدار التاريخ نابعان من هذه الحكاية القديمة ؟

* * * *

والشاعر يستلهم روح هذا الواقع التاريخى الدينى فى حياة المسيح .. وهذا الاستلهام كان من الوضوح والقوة بحيث اقترب جدا من تفصيل الوقائع وتوصيف الشخصيات توصيفا دالا قاطعا ... ولكنه يظل استلهامًا بعيدا عن المباشرية ، فلم يذكر أسماء الشخصيات والأماكن .. ولكنه جعلها حكاية قديمة خلص من روحها العام ، إلى واقع الإنسان الحاضر القلق بين قائمة من القيم الحائرة القلقة .. وهى حكاية ما زالت تتكرر بل تقع فى حياتنا دائما على نحو من الأنحاء ويبدو الشاعر بل الإنسان معبرا عن هذا القلق الإنسانى بين المقامين المذكورين فى هذا التعبير أو السؤال الكاشف :

والآن ياأصحاب
أسألكم سؤال حائر
أيهما أحبه ؟[1]

* * * *

التعامل الداخلى المباشر :

لم يكن حظ الشعراء واحدا فى التعامل مع التراث كما ذكرنا من قبل ..

---

(١) ذكر الدكتور عز الدين فى المرجع السابق : هامش ص ٢١٥ أن قصيدة « سفر أيوب » لبدر شاكر السياب تعد من هذا القبيل . ولكن واقع القصيدة لا يؤيد ما ذهب إليه فالعنوان يصرح بالشخصية التراثية .. والحديث فى السطر الثالث عشر من القصيدة يجرى صراحة على لسان الشاعر بطريقة الحكاية .

ولكن أيوب إن صاح صاح
لك الحمد إن الرزايا ندى
وإن الجراح هدايا الحبيب
أضم إلى الصدر باقاتها

[ديوان بدر شاكر السياب م (١) ٢٤٩]

كما أن الشاعر الواحد لايتعامل مع التراث بطريقة واحدة كيفا وكما .. وأهم صور هذا التعامل أو التوظيف :

١ - التوظيف اللفظى أو العبارى :

فيستخدم الشاعر فى سياق شعره بعض الكلمات أو العبارات التراثية التى يرى أن لها قدرة أو عبقا خاصا يقوى من تأثير القصيدة ، ومن أشهر هذه العبارات العبارات الدينية كالآيات والكلمات القرآنية . كما نرى فى قصيدة « النبوءة » لعبد الوهاب البياتى .

....
عندما ينفخ فى الصور ولا يستيقظ الموتى
ولا يلمع نور
ويصيح الديك فى أطلال أور
آه ماذا للمغنى سأقول ؟
وأنا أجمع أشلائى التى بعثرها الكاهن
فى كل العصور
ونذورى والبذور(١)

ومن العبارات الإنجيلية ما نراه فى شعر بلند الحيدرى مثل قوله :

....
ليبارك من يرثون الأرض
ليقول لهم :
طوبى لكم فى الجوع
وفى العطش
وفى الحزن
وفى المزن الساقط باسم الرب
ليقول لهم :
لن يفسد ملح الأرض(٢)

---

(١) ديوان البياتى (الأعمال الكاملة) ٢/ ٤٢٢ .

(٢) ديوان بلند الحيدرى ٦٧٤ .

وتوظيف النصوص الدينية فى الشعر يعد من أنجح الوسائل وذلك لخاصية جوهرية فى هذه النصوص تلتقى مع طبيعة الشعر نفسه ، وهى أنها مما ينزع الذهن البشرى لحفظه ومداومة تذكره، فلا تكاد ذاكرة الإنسان فى كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينيا أو شعريا . وهى لاتمسك به حرصا على ما يقوله فحسب وإنما على طريقة القول وشكل الكلام أيضا . ومن هذا يصبح توظيف التراث الدينى فى الشعر – خاصة ما يتصل منه بالصيغ – تعزيزا قويا لشاعريته ، ودعما لاستمراره فى حافظة الإنسان[1] .

ومن الجمل التراثية « العدل أساس الملك » التى جعل منها بلند الحيدرى عبارة محورية فى بعض مقاطع مطولته الشعرية « حوار عبر الأبعاد الثلاثة »[2] . وقد يكون التضمين التراثى شعرا : بيتا أو شطرا من بيت شعرى كما نرى فى قصيدة أمل دنقل « البكاء بين يدى زرقاء اليمامة »[3] و « من مذكرات المتنبى فى مصر »[4] .

وقد يكون التضمين لعدد من الأبيات كما فعل صلاح عبد الصبور فى المقطع الخامس من قصيدته الطويلة (مذكرات الملك عجيب بن الخصيب) فقد ضمنها خمسة أبيات – على أصوات مختلفة – من قصيدة ابن نباته المصرى التى مطلعها : –

هناء محاذاك العزاء المقدما فما عبس المحزون حتى تبسما[5]

وغير الفصحى هناك العبارات الفولكورية مثل عبارة كان ياما كان التى ألح عليها صلاح عبد الصبور فى قصيدة (شنق زهران)[6] .

---

(١) د . صلاح فضل : إنتاج الدلالة فى شعر أمل دنقل صفحة ٢٣٠ دراسة فى مجلة فصول م (١) عدد(١) أكتوبر ١٩٨٠ .

(٢) انظر الأعمال الكاملة لبلند الحيدرى صفحة ٦٥٥ .

(٣) ديوان أمل دنقل (الأعمال الكاملة) ٨٣ .

(٤) السابق ١٤٧ .

(٥) ديوان صلاح عبد الصبور م (١) ٢٥٦ – ٢٥٧ .

(٦) ديوان صلاح عبد الصبور م (١) ١٨ .

كان ياما كان أن زفت لزهران جميلة
كان ياما كان أن أنجب زهران غلاما وغلامة
كان يا ما كان أن مرت لياليه الطويلة

« وافتح ياسمسم » فى قصيدة البياتى : أغنية المحكوم بالحب[1] . ويتسع هذا الاستخدام للأغانى الفولكلورية كما نرى فى قصيدة « شناشيل ابنة الجلبى »[2] إذ يضمنها الشاعر أغنية يطلقها الأطفال فى قرى البصرة عندما تمطر الدنيا :

يامطرا ياجلبى
عبر بنات الجلبى
يامطرا ياشاشا
عبر بنات الباشا
يامطرا من ذهب .

* * * *

والكلمة التراثية حين تساق فى شعر حديث يجب ألا توضع عفو الخاطر بل يجب أن يتم اختيارها بدقة متناهية وتوضع فى مكانها اللائق من السياق بحيث لا يبدو ثمة تنافر بينها وبين بقية السياق .. وبحيث تؤدى مهمتها المغنوية ومهمتها النفسية . لا كما فعل البياتى بعبارة (كان الصدى يزقو) وهو فى مقام الترحيب بناظم حكمت عائدا من المنفى :

ناظم عاد ! من يدق الباب ؟
عاد من المنفى مع الطيور والسحاب
(كان الصـدى يزقو)
وكان البحر فى انتظاره
يدحرج الأحجار والأخشاب

---

(١) ديوان البياتى ١/ ٥٨٨ .
(٢) ديوان بدر شاكر السياب (الأعمال الكاملة) م (١) ٥٩٧ .

ناظم عبر الأناضول فافتحوا الأبواب
يسقى الدوالى
يغرس الزيتون فى الهضاب[1]

والمعروف أن الصدى طائر كالبومة كانت العرب تزعم أنه يخرج من رأس القتيل ويصيح اسقونى اسقونى حتى يؤخذ بثأره[2] .

وواضح أن « زقاء الصدى » يتنافر تماما - بمعناه وإيحائه - مع جو الهزج والبشاشة والفرح الذى يسيطر على الأبيات ويسرى فى أعطافها ، وربما ينتج ذلك عن خطأ فى فهم الشاعر الذى اعتقد أن العبارة تعنى تغريد الطيور أو ترداد صدى الفرح والغناء أو ما دار فى هذا الفلك .

٢ - التوظيف الإلماعى أو الإشارى للأعلام التراثية :

وأعنى به الإشارة العجلى إلى الأعلام التراثية من أشخاص وأماكن وأحداث دون تفصيل . ويجب ألا يرد العلم - أياكان - فى سياق شعرى إلا إذا كان ثمة ضرورة فنية أو معنوية أو هادفية تقتضيه ، لا أن يورد الشاعر هذه الأعلام من قبيل التعالم وإثبات إمكاناته الثقافية وقدرته على استحضار الماضى . ولعل ذلك كان من أبرز عيوب بدر شاكر السياب مما دفع مقدم ديوانه[3] إلى القول بأن كلماته التراثية جاءت « غريبة ومعزولة لا يبررها إلا الهامش الذى يوضع لتفسيرها ... فتفقد القصيدة شعريتها أو بعض شعريتها » ففى قصيدة واحدة هى « رؤيا فى عام ١٩٥٦ »[4] نلتقى بالأعلام التراثية الآتية :

---

(١) ديوان البياتى م (١) ٦٨٩ .

(٢) وفى ذلك يقول توبة الحميرى : -

ولو أن ليلى الأخيلية سلمت ... على ودونى جندل وصفائح
لسلمت تسليم البشاشة أو زقا ... إليها صدى من جانب القبر صائح

[الأغانى ١١/ ٤٠٣٠]

(٣) ناجى علوش صفحة (ج ج ج) من التقديم .

(٤) الديوان المجلد الأول ٤٢٩ .

صقر الأولمب – غنيميدا (الراعى اليونانى الشاب) – المسيح – جنكيز خان – تموز (إله بابلى) – أتيس (إله عند سكان آسياالصغرى) – عشتار (إلهة الخصب عند اليونانيين) – بابل – العازر (الميت الذى أحياه المسيح) .

ويبدو هذا « التركيم التراثى » بصورة أفدح فى واحدة من أرق قصائده وهى المومس العمياء[1] .

وانصراف السياب إلى إثقال شعره بمثل هذه الأعلام – وكأنها مقصودة لذاتها وبصرف النظر عن مكانها فى السياق وبصرف النظر عن مدى الاحتياج إليها لأداء مهمتها المعنوية والإيحائية – جعله يقع فى أخطاء لاتليق به كشاعر مثقف مثل قوله :

هذا « حرائى » حاكت العنكبوت
خيطا إلى بابه
يهدى إلى الناس أنى أموت
والنور فى غابه
يلقى دنانير الزمان البخيل
من شرفة فى سعفات النخيل[2] .

فزيادة عما فى هذه السطور من غموض ، وعن الخطأ فى قوله « إلى بابه » والصحيح « على بابه » – يبقى الخطأ التاريخى الفادح فى « حراء » والصحيح تاريخيا أنه « غار ثور » الذى اختبأ فيه النبى – ﷺ – وصاحبه أبو بكر وهما فى طريقهما مهاجرين إلى المدينة .

والخلاصة أن العلم التراثى يجب أن يرد كجزء أصيل من بنية القصيدة بحيث لا يغنى غيره عنه فى مكانه ، وبحيث يلتحم التحاما عضويا بكل جزء من

---

(١) السابق ٥٠٩
(٢) السابق ٤٢٥ .

أجزائها ، ويكون له دور مهم فى السياق .

هذا على أن « التركيم التراثى » أى إيراد الأعلام التراثية بصورة متزاحمة – وخصوصا إذا كانت تمثل بيئات وأزمنة مختلفة يثقل القصيدة ويقعد بها ويعجزها عن تحقيق « هدفها العصرى » الذى توخاه الشاعر ، زيادة على إصابتها بآفة أخرى هى تحقيق التشتيت الفكرى عند القارئ وخصوصًا إذا كانت الأعلام غريبة عن بيئته ومقروءاته وتتطلب « تعريفا » هامشيا .

وإذا كان هذا التركيم التراثى مما يؤخذ على بدر شاكر السياب فى كثير من قصائده فقد نجح غيره بالاقتصاد والاعتدال فى إيراد هذه الأعلام مثل صلاح عبد الصبور والبياتى ...

ويلاحظ أن من أكثر الكلمات دورانا فى قصائد الشعر الجديد : الصلب والصليب والمسيح ويسوع[1] . وهى استعمالات ترمز – فى الأغلب الأعم – إلى المعاناة القاسية التى يعيشها الإنسان الحاضر فى متلاطم الحياة .

٣ – التصوير التراثى الجزئى :

فيوظف الشاعر الجديد العبارة أو الصورة التراثية فى مقام التشبيه أو الاستعارة أو الكناية . ومن هذه الصور الجزئية وهى كثيرة فى شعر السياب : –

ليتنى « العازر » انفض عنه الحمام
يسلك الدرب عند الغروب[2]

فالشاعر يشبه نفسه – على سبيل التمنى – بالعازر الذى أحياه

---

(١) انظر ديوان البياتى ١/ ٢٨٣ ، ٣٠١ ، ٣١٤ ، ٣٣٤ ، ٣٩٤ ، ٤٧٥ ، ٦١٢ .
وانظر ديوان السياب ١/ ١١٧ ، ٣٩١ ، ٤٠٣ ، ٤٧٠ .
وديوان صلاح عبد الصبور ١/ ١٥٠ ، ٢٢٦ .
(٢) ديوان السياب م (١)/ ٢٦١ .

المسيح – عليه السلام – بعد موته .

ويقول السياب :

فآه لو كبنلوب الحزينة زوجتى تترقب الأنسام
لعل جناح طيارة
كمحراث من الفولاذ شقق بينها الأثلام
ليزرع ثم أزهاره(١)

ومن الأساليب الكنائية ما نراه فى إحدى « بكائيات » صلاح عبد الصبور ، وهى تسبح فى جوء من أجواء ألف ليلة . إذ يكنى عن ضياع الإنسان وتمزق قيم الطيبة والعفوية والبساطة تحت وطأة التعقيد الحضارى القهار :

سقطت جوهرتى بين حذاء الجندى الأبيض
وحذاء الجندى الأسـود
علقت طينا من أحذية الجند
فقدت رونقها
فقدت ما طلسم فيها من سحر منفرد (٢)

٤ – التوظيف التراثى الكلى :

بمعنى أن يكون العمل الشعرى كله « تراثيا » أى يدور من أوله إلى آخره حول شخصية أو واقعة تاريخية أو أسطورة . ويتصور هذا النوع من التوظيف فى المسرحية الشعرية وقصيدة القناع وقصيدة المرآة ، فمن المسرحيات الشعرية مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور ومن قصائد القناع أقوال جديدة فى حرب البسوس لأمل دنقل .

---

(١) السابق ١/ ٦٨٨ .
(٢) صلاح عبد الصبور : الديوان ٣/ ٤٧٠

وهذان النوعان الشعريان يجب أن يحتفظا « بتراثيتهما » إن صح هذا التعبير فلا يزلّا إلى التصريح والمباشرية وبذلك يكونان منعزلين تماما عن « الواقع الحاضر » من الناحية الشكلية . ويتركان للمتلقى استقبال ما أراد الشاعر أن يقوله ويثيره على ألسنة الأشخاص من قضايا وقيم وأحكام هى فى ظاهرها « تراثية » ولكنها فى حقيقتها معاصرة ، وقد عرضنا لذلك فى حديثنا عن مأساة الحلاج ، وسنعود إلى هذه النقطة بالتفصيل حين نعرض لبعض أقنعة أمل دنقل . ولكن علينا أن نلاحظ أن القناع فى صورته المثلى يجب أن يظل قناعا من البداية إلى النهاية حتى لا يفقد قيمته التراثية والإنسانية .

٥ – التوظيف التراثى الوسطى أو المزجى :

فالشاعر يجمع بين الماضى والحاضر أو بين التراث والمعاصرة بشكل صريح مخترقا حاجز الزمن وهذا يتطلب من الشاعر أن يحسن اختيار المادة التراثية « بالبحث عن السمات الدالة فى الشخصية أو الأسطورة ، وأن يربط ربطا موفقا بينها وبين مايريد أن يعبر عنه الشاعر من أفكار ، ويراعى فى ذلك أيضا الحداثة والسمة المتجددة التى تحملها الشخصية التاريخية أو الأسطورية »[١] .

وهذا الشرط شرط عام مطلوب توفره فى المادة التراثية التى ينتقيها الشاعر سواء أكانت لفظة أو عبارة أو صورةأو قناعا أو أسطورة أو تراثا شعبيا ، ولكنه يكون أكثر ضرورة إذا قرنه أو مزجه الشاعر بالحاضر صراحة وإلا ظهر التنافر والتناقض بين ماهو ماض وماهو حاضر ، ومن ثم تنتفى الدلالات التى يعكسها الماضى على الحاضر .. ولم تتحقق الأهداف التى حرص عليها الشاعر بتوظيف هذا التراث .

ونجتزى بمثال واحد لهذا التوظيف المزجى بين التراث والحاضر المعيش وهو قصيدة « هجم التتار » لصلاح عبد الصبور[٢] إذ يقدم الشاعر فيها لوحة

(١) ديوان البياتى المجلد الثانى (تجربتى فى الشعر) ٣٨ .
(٢) الديوان (الأعمال الكاملة) ١/ ١٤ .

تراثية وهى هجوم التتار على الشرق الإسلامى وتدمير حضارته ملتزما فيها الحياد :

هجم التتار
ورموا مدينتنا العريقة بالدمار
رجعت كتائبنا ممزقة وقد حمى النهار
الراية السوداء ، والجرحى وقافلة موات
والطبلة الجوفاء والخطو الذليل بلا التفات
وأكف جندى تدق على الخشب
لحن السغب
والبوق ينسل فى انبهار
والأرض حارقة كأن النار فى قرص تدار
والأفق مختنق الغبار
وهناك مركبة محطمة تدور على الطريق
والخيل تنظر فى انكسار
الأنف يهمل فى انكسار
العين تدمع فى انكسار
والأذن يلسعها الغبار
....
....

وبعد عرض هذا الماضى المهزوم يعرض الشاعر صورة الحاضر المنكوس أمام أعداء الأمة العربية من يهود فيتحدث بضمير المتكلم مما يقطع بأنه فى الجزء الثانى من القصيدة يتحدث عن هذا الحاضر الذى يعد هو واحدا من أبنائه الجرحى المكسورين :

وأنا اعتنقت هزيمتى ، ورميت رجلى فى الرمال
وذكرت .. ياأمى أماسينا المنعمة الطوال

وبكيت ملء العين – يأمي – لذكرى كالنسيم
وغمائم الكلم القديم
أمي
وأنت بسفح ذاك التل بين الهاربين
والليل يعقد للصغار الرعب من تحت الجفون

..................الخ

وقد يكون المزج أكثر التحاما ، بمعنى أن تكون وحدات المعطى التراثى مخللة بوحدات من المعطى الآنى .. فالشاعر محمد إبراهيم أبو سنة يجعل من أسطورة بنلوب فكرة محورية يستدعيها ويناديها بعد أن يعرض معاناة إنسانية أو ذاتية كأنها شاهد على ماضى الإنسان وحاضره .. ويستلهمها القوة ، ويستمدها الصبر و « الزاد » ليواصل طريقه المفروش بالرماد والموتى . ويخلص الشاعر من قساوة المعاناة إلى استشراف مستقبل متدفق بالأمل والقدرة والنصر ، حاملا بين جنبيه قلبا :

سيتم الرحلة باسم الإنسان
ولن يغرق
سيظل على أبواب الغيب يدق
وسيفتح كل الشرفات الخضراء على المشرق[١]

وهذا اللون من التوظيف – أعنى التوظيف المزجى من أكثر الألوان – إن لم يكن أكثرها وجودا – فى الشعر الجديد وذلك إذا ما قيس بالقناع أو المرايا .

٦ – استخدام تكنيكات الفنون الأخرى :

فقد أفادوا من الأساليب والحيل المستخدمة فى المسرح والسينما مثل السيناريو والمونتاج والكورس والحوار والإيقاعات واللوحات[٢] وقد بلغ هـذا

---

(١) أبو سنة : الأعمال الشعرية المجلد الأول ٥٩٦

(٢) انظر د . على عشرى زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ٢٠٥ – ٢٣٤ .

الاستخدام ببعضهم حد الإسراف . بل إن شاعرا هو أدونيس استعار فى بعض قصائده رموزا رياضية من علم الجبر فى أكثر من قصيدة منها قصيدة تكوين[1] التى تأثر فيها بالروح العامة لسفر التكوين التوراتى ، ويأتى بعض مقاطعها على النحو الآتى :

....

اخرج إلى الأرض أيها الطفل
خرج
هبط من الحرف
ا ح د = د ح ا ← الأرض
دائما يصنع طريقا لا تقود إلى مكان
ا ن ا
منفيّة بقوة الحضور
كالهواء
وهى هى
كل شىء يتغير ويتبقى
ا ن ا = ا ن ا

....

وواضح أن مثل هذا الكلام المثقل بهذه الرموز وهذه الحروف من الصعب أن يصدق عليه اسم « الشعر » لا فى معناه ولا فى موسيقاه ولا فى قوالبه اللفظية الغريبة [2] .

* * * *

(١) ديوان أدونيس (الأعمال الكاملة) : المجلد الثانى ٤٩٧ .

(٢) لا ينكر أدونيس نثرية هذا « الكلام » . ولكنه يدعى أنه يختلف عما يسميه « قصيدة النثر » كما نرى فى « مزاميره » إلى ما يسميه « بملحمية الكتابة » كما نرى فى هذه « القصيدة » (انظر صفحة ٦ من تقديمه للمجلد الأول من ديوانه) ، وانظر دفاعه عما يسمى بقصيدة النثر ص ٣١٦ من كتابه « فاتحة لنهايات القرن » . ونحن لانعترف بما يسمى « قصيدة النثر » فالشعر شعر والنثر نثر .

وأخيرا أعترف أن توظيف التراث بألوانه المختلفة فى شعرنا الحديث موضوع يحتاج إلى كتاب أو كتب مستقلة[1] ، ولا أدعى أننى قد أحطت بالموضوع فى هذه الصفحات ، إنما جعلتها مدخلا يقودنا ويمهد الطريق أمامنا إلى الموضوع الأساسى وهو « التراث الإنسانى فى شعر أمل دنقل » .. وهذا المدخل أو هذه التوطئة تقودنا من ناحية أخرى إلى التقدير الصحيح لمكان شاعرنا بين الآخرين فى هذا المجال ، سواء أتعلق ذلك بالمصادر التراثية التى نهل منها ،أو طبيعة رؤيته وتعامله مع المعطيات التراثية . ولكن الخطوة الأولى إلى هذين الجانبين اللذين يمثلان نخاع الموضوع كله : هى التعرف على نزعته التراثية الباكرة ، ومدى تطورها ، وهى تعتمد – ضمن ما تعتمد – لا على الشعر فحسب – ولكن على آراء كانت له فى ندوات ومقالات وبحوث تاريخية نشرت له .. وبحث دينى كتبه ولم ير النور يتناول فيه : أسباب نزول القرآن[2] مما سنعرض له فى الفصل الأول .

---

(١) من المؤلفات الطيبة فى هذا الموضوع كتاب « استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر » للدكتور على عشرى زايد .وكتاب الأستاذ على حداد « أثر التراث فى الشعر العراق الحديث » عدا عشرات من البحوث فى هذا الموضوع نشرت فى المجلات الأدبية المتخصصة .

(٢) أخبرتنى السيدة عبلة الروينى زوجة المرحوم أمل أنه كتب هذا البحث وعرضه على إحدى الجرائد المصرية ، ولكنها رفضت نشره ، وفقد البحث ، وفقد مسوداته ، ومن ثم لم يقدر لى أن أطلع على أصوله ، لكننى اطلعت على بحثه عن « قريش فى التاريخ »والذى سنعرض له بإيجاز فى الفصل القادم .

الفصل الأول

أمل دنقل ونزعته التراثية

أمل والتراث الفرعونى :

عاش أمل دنقل التراث بقيمه وشخصياته وكثير من أداءاته التعبيرية وصوره الجمالية ، ولكن اللافت للنظر أنه لم يلجأ إلى التراث الفرعونى يوظفه أو يستلهمه ولو على سبيل الإلماع أو الإشارة إلا نادرا جدا .

صحيح أنه حاول فى كتاباته الأولى استخدام الأساطير الفرعونية فكتب قصيدة استخدم فى إحدى مقاطعها قصة الأخوين « باتا » ولما قرأ هذه القصيدة على الدكتور لويس عوض (وهو من أكثر المتحمسين لفرعونية مصر) سأله الدكتور لويس عما يريد قوله داخل المقطع الخاص بالقصة الفرعونية ، وعندما ذكر أمل الخلفية الفرعونية المستخدمة داخل القصيدة تنبه الدكتور عندئذ فقط .

كانت هذه الواقعة كثيرا مايشير إليها أمل فى معرض حديثه عن توقفه عن استخدام التراث الفرعونى فى شعره ، لقد تيقن بأنه تراث لا يحيا فى وجدان الناس ، وأنه ليس له أرضية وعمق يمكن استخدامه ، بل إن انتماء المصرى الحقيقى هو انتماء عربى إسلامى بالأساس ، فالبطل الوجدانى المصرى هو الحسين وخالد بن الوليد وليس أحمس أو أوزوريس[1] .

ويرى أمل دنقل أن وظيفة الشعر الأساسية هى فى ارتباطه بالناس[2] . وربما كان رفضه للتراث الفرعونى نابعا من إيمانه المطلق بوعى الجماهير ونبضها وأحاسيسها وقدرتها على استيعاب الشعر ومعايشته ، لأن هذه الجماهير – حتى التى لا تحسن القراءة والكتابة – تستمع إلى القرآن الكريم

---

(١) عبلة الروينى : الجنوبى ٩١ – ٩٢ .
(٢) فصول م (١) عدد (٤) يوليو ١٩٨١
أمل دنقل فى ندوة : قضايا الشعر المعاصر ص ٢٠٥ .

وتفهمه ، وتروى الأحاديث النبوية والأقوال المأثورة بفصحى مأثورة ، فالعائق إذن ليس فى تذوق الجماهير للشعر بقدر ما هو فى قدرة الشاعر على توصيل أفكاره .. فالرمز الذى يستخدمه الشاعر لابد أن يكون الشاعر ملما به أو عارفا له ، لكنه يجب أن يكون مستوعبا إياه[1] .

ويعلل أمل دنقل إخفاق تجربته فى استخدام الأساطير الفرعونية بأن المصرى لا يعيش التاريخ الفرعونى فى أعماقة بل التاريخ الإسلامى[2] .

وهو تعليل صحيح إلى حد كبير ، ولكنه لا يخلو من إسراف لأن التاريخ الفرعونى لا يخلو من صور بطولية تستهوى الجماهير مثل نضال أحمس وطرده للهكسوس ، بل فيه ما يتفق مع أصول العقيدة الإسلامية كدعوة إخناتون إلى التوحيد[3] وأعتقد أن أحمس وأخناتون أقرب إلى الوعى المصرى والمشاعر المصرية من شخصية « سبارتاكوس » بل من شخصية عربية كشخصية أبى نواس .

وربما لو وجد أمل تشجيعا من الدكتور لويس عوض فى أول تجربة له فى توظيف التراث الفرعونى لكان مصدرًا من مصادره الشعرية .

بيد أن أمل ظل يؤكد حتى آخر يوم فى حياته أن مصر بطبيعتها وثقافتها

---

(١) من حديث لأمل دنقل لمجلة اليمامة (السعودية) العدد ٦٢٥ (٦من المحرم ١٤٠١) ص ٥٦ .

(٢) انظر السابق نفس الصفحة .

(٣) إخناتون (١٣٦٩ - ١٣٥٣) ق . م هو أول من نادى بوحدانية الله من الفراعنة ،وقد اشتدت الأزمة بينه وبين كهان آمون فحطم أصنامهم ، وأخذ يدعو إلى التوحيد زاعما أن الله اختاره واصطفاه لنشر هذه الدعوة ، كما أعلن على الملأ زهده وبعده عن أعراض الدنيا ، وأنه لا يملك شيئا وإنما السلطان لربه مالك كل شيء ، وأطلق حرية الناس فى تطوير حياتهم وأمور معاشهم . [انظر الموسوعة العربية الميسرة ٦٦]
ولا نستبعد أن يكون اخناتون رسولا من رسل الله لم يصرح القرآن باسمه بل قال :
﴿ورسلا قد قصصناهم عليك من قبل ، ورسلا لم نقصصهم عليك﴾ النساء ١٦٤ .

و إسلامها وأبطالها القوميين هى دولة عربية لا فرعونية[1] .

لماذا التراث الإسلامى :

ويمثل التراث العربى والإسلامى المصدر الأساسى لشعر أمل دنقل ، وهو يؤمن بهذا التراث بلا حدود ، فالثقافة العربية هى أصل الثقافات . والتراث العربى هو أصل تراث المنطقة كلها . فالعرب – كما يقرر أمل دنقل – هم فى الأصل أصحاب كل تراث المنطقة السامى الذى انتهبه اليهود ، وأودعوه كتابهم ، وادعوا أنه تاريخهم ، وراجت هذه الدعوى ، لالشىء إلا لأنهم عرفوا التدوين قبل العرب ، وكان ذلك بتأثير المصريين والبابليين ، وانتحل اليهود تراث الساميين لأنفسهم ، فسفر أيوب سفر مصرى ، ومزامير داود تحمل أناشيد بنصها من صلوات أخناتون ، واللغة العبرية نفسها هى لهجة كنعانية مكتوبة بالخط البابلى المربع ... واستطاعت الثقافة العربية أن تستوعب داخلها الثقافات العبرية والآرامية والبابلية والفينيقية التى كانت قد فقدت عنفوانها القديم ، وأصبحت تئن تحت وطأة الثقافة البيزنطية[2] .

* * * *

وهذا الاعتزاز بالعربى والإسلامى لم ينبع من فراغ : فأمل ينتمى – كما كان يكرر باعتزاز – إلى قبيلة عربية دخلت مصر أثناء الفتح الإسلامى[3] . كما كان للبيئة الأسرية أثرها فى هذا التوجيه فأبوه كان عالما من علماء الأزهر ،

---

(١) انظر آخر حديث مع الشاعر أمل دنقل أجرته اعتماد عبد العزيز ص ١١٦ [إبداع عدد (١٠) السنة الأولى أكتوبر ١٩٨٣]

(٢) انظر السابق ٥٧ .

(٣) من حديث له مع تغريد حامد ٦٦ . من مجلة الصياد العدد ١٨٩٠ السنة ٣٧ – ٢٣ من يناير ١٩٨١ .

كان الوحيد فى العائلة بل فى القرية كلها الذى حصل على إجازة العالمية من الأزهر سنة ١٩٤٠ ، ولهذا سمى ابنه الأول (أمل) الذى ولد فى نفس العام تيمنا بنجاحه[١] .

عرف أمل فقد أبيه فى العاشرة من عمره فصار بحق رجل البيت فى هذه السن الصغيرة[٢] . وفى صباه الباكر كان شديد التدين ، لا يترك فرضا ، يلقى خطب الجمعة فى المساجد ، ويحمل عهدا وطريقا على منهاج الشيخ إبراهيم الدسوقى[٣] .

وقد ترك له أبوه مكتبة عامرة . فعاش فتره طفولته وشبابه يلتهم ما فيها من كتب صفراء وبيضاء . ومن مقروءاته الباكرة نهج البلاغة للإمام على بن أبى طالب وديوان الشريف الرضى ورسائل بديع الزمان الهمذانى والشوقيات وديوان حافظ إبراهيم[٤] . كما قرأ وهو فى الخامسة عشرة كتابين : ألف ليلة وليلة والفتوحات المكية لابن العربى[٥] .

ولم يكمل أمل دراسته الجامعية ففصل بعد عامه الثانى فى كلية الآداب[٦] . ولكنه ثقف نفسه ثقافة ذاتية عامة شاملة احتوت على الحد الأدنى المفروض فى أى شاعر كبير من الاطلاع على ذخائر التراث الإنسانى فى الأدب والتاريخ والفلسفة وغيرها من فروع المعرفة ، ثم احتوت – وهذا هو الأهم – على استيعاب واع وتمثيل عميق لتراث العربية الخصب شعرا

---

(١) الجنوبى ٦٦ .
(٢) السابق نفس الصفحة .
(٣) السابق ١٣ .
(٤) انظر « أوراق من الطفولة والصبا » ص ٩ ، ١٠ للدكتور سلامة آدم مجلة إبداع العدد العاشر السنة الأولى . اكتوبر ١٩٨٣ .
(٥) الجنوبى ٩٠ .
(٦) الجنوبى ٧١ .

ونثرا .[1] .

وكل أولئك بالوعى أو باللاوعى كان يوجهه إلى ما هو عربى وإسلامى متطلعا إلى الإبداع حتى فى قراءاته . فهو يقرأ عن الإله « هبل » فيبحث عن امتداداته فى الحضارات الأخرى ، ويعقد مقارنة ودراسة مكتوبة بينه وبين الإله « بيل » عند الكنعانيين ، والإله « بعل » عند الآراميين ثم يقدم دراسة تاريخية عن قبيلة (قريش عبر التاريخ)[2] ويقوم بنشرها ، ثم يقوم بإعداد دراسة طويلة عن أسباب نزول آيات القرآن من منظور تاريخى[3] . وظل اهتمامه بالتراث وبأيام العرب والتاريخ الإسلامى يرجع بالأساس إلى محاولته الدائمة للبحث عن هوية – كما أكد دائما – انطلاقًا من حس عربى وإيمان بأن مصر عربية الروح عربية الانتماء[4] .

ولكن تأثره بهذا الانتماء واستجابته للتأثيرات الأسرية لم يكن من قبيل الاستسلام الحتمى إنما كان من قبيل الالتزام الاختيارى فوفق بذلك بين احترام « الأصول الثابتة الغنية » وبين عشقه للحرية ، وانتصاره لها فى كل المجالات . وفى ضوء هذا الحكم يجب أن يفسر قوله « التربية التقليدية لابد أن تخلق حول الإنسان غابة من الأسوار عليه أن يتجاوزها ليصل إلى العصر ، كنت ضد مفاهيم أسرتى الدينية ، واخترت أن أترك العمل المستقر المنتظم لكى أغرق فى المغامرة ، واخترت الوقوف ضد الإطار السياسى الذى كان سائدا آنذاك لأننى اعتقدت أن الحرية هى أثمن شىء يحصل عليه الإنسان »[5]

---

(١) حسن طلب « أمل دنقل » حياته وأدبه ومأساته » ص ٢٣ من مجلة الدوحة العدد ٩١ يوليو ١٩٨٣ .
(٢) نشرت هذه الدراسة فى أربع حلقات متتالية فى مجلة أوراق التى تصدر فى لندن بالعربية . وقد استغرقت سبع صفحات .
(٣) رفضت جريدة الأهرام نشرها لسبب لم يبح به المسئولون .
(٤) الجنوبى ٩١ .
(٥) من حديثه لمجلة الصياد العدد ١٤٩٠ .

وبذلك استطاع أمل أن يحل هذه المعادلة الصعبة . تابع أباه فى الشغف بالقراءة والتحصيل « الحر » والإيمان بالثوابت والأصول الدينية والعربية . وتمرد – مع مرور السنين – على التشدد والتزمت والصرامة التربوية الأبوية التى وصلت « إلى حد فرض العزلة على طفولته »(١) .

ولعل هذا هو السر – على الرغم من اتجاهه اليسارى فى عمومه – فى رفضه الانضمام إلى جماعة أو اتجاه أو حزب معين مؤمنا بحريته الفكرية والسياسية(٢) . وإذا كان هناك من يرى أن على الشاعر أن يتسلح فى هذا العصر بأيدلوجية يتبناها عقيدة له ، ويبرزها فى فنه حتى يتمكن من استنباط الحلول التى يرتضيها للمشكلات المختلفة التى يواجهها وتعميق رؤيته للواقع(٣) . فإن أمل يرفض هذا المنطق مؤمنا بقول غوته الألمانى « كل شاعر مرتبط بحزب سياسى هو خسارة للشعر » ..وبقول فيليب سوبولت « كل التزام سياسى عملية خصاء يتعرض لها الشاعر »(٤) .

وقد صرح أمل بأنه مع التزام الشاعر ولكنه ضد إلزامه هو ضد أن يكون الشاعر منتميا إلى حزب أو جماعة سياسية لأن الشاعر ليس بوقا لأحد ... والشعراء الذين ينتمون إلى حزب أو تنظيم هم دائما أضعف الشعراء ، فالشاعر يجب أن يملك حرية مطلقة كاملة ، والتزام الشاعر إنما ينبع من ضميره وفكره هو(٥) .

التراث وقضايا المجتمع :

وهو ينكر أن يعيش الشعر للشعر اكتفاء بمهمته الخيالية ، ويرى أن الشعر ينطلق

(١) الجنوبى ٦٦ .
(٢) الجنوبى ٨٣ .
(٣) حسن توفيق : اتجاهات الشعر الحر ١٠ .
(٤) مقال الجورج طراد بعنوان : « الشاعر ملتزم فكرة أو متعهد بناء » ص ٦٣ مجلة الصياد . العدد ١٨٩٠ .
(٥) أخر حديث مع أمل دنقل ص ١١٩ . إبداع . العدد العاشر السنه الأولى . اكتوبر ١٩٨٣ .

من دوائر ثلاث : دائرة الذات ثم دائرة المجتمع ثم دائرة الإنسان أو المطلق[1] . وللشعر – على حد قوله : – وظيفه أساسية فى المجتمع ، فهو ليس دائرة مغلقة تبدأ من ذات الشاعر لتنتهى إلى نفس هذه الذات ، ولكنه علاقه جدلية بين الشاعر والناس ، وهو يغير القيم الجمالية والشعورية التى يحملها الآخرون ، فحتى الشاعر الذى يكتب قصيدة حب ينقل إحساسا بالجمال إلى نفس المتلقى ، وتلك وظيفة اجتماعية أيضا ، وفى أمة مثل الأمة العربية لا بد أن يكون الشاعر هو صوت الحرية[2] .

واضطلاع الشعر بهذه الوظيفة الاجتماعية لا يعد التزاما أيديولوجيا حادا يكاد يقترب من الإلزام القهار .. ولكنه التزام إنسانى ، يؤديه الشاعر بحرية كاملة وباعث ذاتى . واقتناعا بهذه الوظيفة اتجه أمل إلى التراث العربى يستلهمه ويستقى منه حتى أصبحت الملامح والمعالم التراثية تستغرق أغلب ما نظم .

وانطلاقا من هذا « الالتزام الحر » جعل تجربته الشعرية هى « تجربة جيل عربى بكامله طحنته الهزيمة ، واستغلقت أمامه السبل ، ومن ثم لم يجد مناصا من اللجوء إلى التراث ، فاستحضر حالات التاريخ التى عبرت فيها خيول العرب الفاتحين باتجاه ممالكهم المستباحة . وهى عادة غريزية عند الشاعر العربى الذى التصقت روحه بعذابات قبيلته فراح يستنفر همتها من خلال استدعاء ماضيها القوى[3] . وهو ما عبر عنه أمل بضرورة « خلق الأسطورة الجديدة أو أسطرة الواقع »[4]

كما كان أمل يرى أن عودة الشاعر إلى تراثه تستند على حقيقة موضوعية

---

(١) فصول م (١) العدد ٤ يوليو ١٩٨١ .
(٢) الصياد العدد ١٨٩٠ من حديث لأمل دنقل ص ٦٧ .
(٣) د . حسن النجار« الجنوبى آخر الشعراء الراحلين » مقال بمجلة القاهرة العدد ١٦ (٢١ مايو ١٩٨٥)
(٤) أمل دنقل فى ندوة فصول م (١) عدد (٤) يوليو ١٩٨١ .

هامة هى أن من لايعرف القديم ليس بوسعه أن يأتى بجديد[1] .

والحركة الشعرية الجديدة لاتستطيع أن تعبر عن ملامح عصرها وظروفه الحضارية إذا انبتت عن جذورها التراثية التى تشكل بالنسبة إليها أعظم رصيد ترتد إليه كلما واجهتها المحن ..

والاتصال بهذا التراث مع التجديد فى الأسلوب والتعبير عن معاناة الجماهير وكفاحها شرط أساسى لكى تسلك القصيدة العربية الحديثة طريقها إلى ساحة الأدب العالمى لتعلن عن هويتها[2] .

ويرى أمل أن « المعاصرة » ليست مقابلة للتراث ، بل لا وجود لها إلابه ، وهو يلخص أبعاد المعاصرة بأن الشاعر كلما اقترب من العلاقات والنسب الحقيقية لظاهرة أو « موجود » ما ، ومن النسب الجديدة التى نشأت فى عصره نتيجة للاكتشافات العلمية ، ونتيجة للتجربة الشعورية ، ونتيجة للرؤية الفلسفية الجديدة للكون ، كان « شاعرا معاصرا » ، ولكنه لايكون بهذا الوصف إلا إذا عاد إلى التراث وأدرك أيضا النسب القديمة ، لأن النسب الجديدة لا يحكم بجدتها إلا فى ضوء هذه النسب التراثية أى أن الشاعر لكى يدرك أن النسب التى وصل إليها أو التى يحلم بها نسب جديدة حقًا عليه أن يخيط برؤيةالإنسان القديم للكون .

ومن هنا كان بحث الشاعر عن العلاقات القديمة ، واستيحاء النسب أو العلاقات التى ما تزال تتمتع بحضور فى حياته يقوده دائما إلى العودة للتراث والبحث فيه[3] .

وهذا التفسير الواعى يحل عمليا تلك المشكلة المتوهمة التى تضع التراث

---

(١) حسن طلب « أمل دنقل حياته وأدبه ومأساته » ٢٣ مجلة الدوحة العدد ٩١ يوليو ١٩٨٣ .
(٢) « أزمة شعر أم أزمة شعراء » لمحرر مجلة « المجلة » العدد ٤٧ – ٣ من يناير ١٩٨١ .
(٣) أمل دنقل « فصول » المرجع السابق .

فى مواجهة المعاصرة ، وتقسم الشعر إلى قديم وحديث . « فالفنون العظيمة – والشعر فن عظيم – لا يوجد قديم وحديث ، قد يوجد إيقاع أو لون معين مطبوع بطابع عصر ما ، وتظل الأشعار العظيمة حديثة فى إطار عصرها وفى إطار كل العصور »[1] .

* * *

شاعر بلا وسطية :

وهذا الميل الحاد للتراث العربى والاسلامى قد يفسره كذلك – أو يشترك فى تفسيره ولو على سبيل الاستئناس – عامل يتعلق بمزاجه النفسى . فهو – كما وصفته زوجته عبلة الروينى – لا يحب منطقة الوسط ، ولا ينتمى للمناطق الرمادية . يمقت الحلول الوسط ، ويحتقر الانفعالات الوسط ... إنه يتلف الألوان جميعها ليظل الأبيض والأسود وحدهما فى حياته ... هارب دائما من كل مناطق الحياد التى تقتله[2]

فهو غير محايد لأن الشاعر المحايد شعره منه إليه .. لأن حياد الإنسان يقتل فى داخله الطموح[3]والشعر على حد قوله « يجب أن يكون فى موقف المعارضةحتى لو تحققت القيم التى يحلم بها »[4] .

وأمل – كما يقول الدكتور لويس عوض – من الشعراء الرافضين المرفوضين ، بل إنه يجد مكانه فى مقدمة شعراء الرفض الأصلاء الذين تتألف منهم مدرسة الشعر الجديد[5] .

وظهر أمل دنقل ورءوس الشعر الجديد من أمثال الحيدرى والبياتى وبدر

---

(١) عبد العزيز المقالح من حوار معه فى مجلة الثقافة (الجزائرية) العدد ٨٤ السنة ١٤ .
(٢) الجنوبى ٩ .
(٣) السابق ٢٢ .
(٤) عن السباق ٢٣ .
(٥) الأهرام ٧/ ٧/ ١٩٧٢ .

شاكر السياب وخليل حاوى يتأثرون بشعراء الغرب فى توظيف التراث الأجنبى وخصوصا الإغريقى والرومانى الغريب على العقل العربى والمتنافر مع طبيعة المرحلة التى تعيشها الأمة العربية ، واتساقا مع طبيعته المتمردة الرافضة .. أنكر هذا الاتجاه ، وخصوصا أن من الشعراء من وصل إلى حد الإغراق فى هذا التوظيف مثل بدر شاكر السياب وعلى أحمد سعيد الذى سمى نفسه أدونيس الإله الفينيقى للخصب والنماء ، والذى رصد ديوانا كاملا لشخصية قناعية باسم « مهيار الدمشقى » وهو تركيب من اسم ونسبة . أما الاسم فللشاعر « مهيار بن مرزويه الديلمى » (٣٦٠ - ٤٢٨ هـ) ، أما النسبة فترجع إلى على أحمد سعيد (١٩٣٠ - ... م) السورى المنسوب إلى العاصمة دمشق ... وكلا الشاعرين - الديلمى والدمشق - متمرد يعيش رافضا عصره ، وكلاهما عانى من هذا الرفض ، فلاحقته لعنة الاتهام وسوء الظن غير مرة ، بل انسحبت لعنة الأول على الثانى فاقترنت شعوبية الديلمى - بما سمى شعوبية أدونيس - الحزب القومى السورى - اقترانا غير حميد »[١] ويرى أمل - اتساقا مع طبيعته الرافضة - أن هذا اتجاه ساقط . فقضية أدونيس الأولى التى دافع عنها فى « مهيار الدمشقى » كانت قضية خاسرة لأنها كانت ضد العصر والتاريخ[٢] . فكما وقف هو مع المحكوم فى مواجهة الحاكم ومع التابع ضد المتبوع .. رأت طبيعته النفسية المتمردة الرافضة أن الهروع إلى التراث العربى ، والوقوف فى صفه والاستقاء منه إنما هو انتصار لقيمة قومية بل إنسانية عليا فى مواجهة اتجاه لا عربى ولا إسلامى حاد .. على الرغم من أنه لا ينكر أنه تأثر ببدر شاكر السياب فى استحداث

---

(١) د . جابر عصفور : أقنعة الشعر المعاصر : مهيار الدمشقى ١٢٦ مجلة فصول . المجلد الأول العدد ٤ يوليو ١٩٨١ : وقد عاش أدونيس معتنقا وداعيا إلى فكرة « القومية الفينيقية » . ويقول الدكتور جابر عصفور إن مهيار الدمشق يعتبر أول قناع فى الشعر العربى (١٩٦١ م) .

(٢) أمل دنقل فى حديث له بمجلة اليمامة العدد ٦٢٥ (٦ من المحرم ١٤٠١) .

الرموز[1] .

ولكن شعر أمل دنقل لم يخل من إشارات تراثية أجنبية .. وقصيدته عن « سبارتاكوس » تعد من أرق ما نظم شاعر فى العربية فهل ثمة تناقض بين ما أخذه أمل على نفسه من الارتباط بالتراث العربى والإسلامى – وبين توظيفه أو إشارته فى سياق تراثياته إلى تراث غير عربى ؟ فلنرجىء الإجابة مؤقتا حتى ننتهى من التعرف على مصادره التراثية ومكان كل مصدر من هذه المصادر ومدى ارتباطه به فى شعره .

تطوره التراثى وبحوثه العربية .

وقد كان توظيفه للتراث ونضوج طرائقه فى هذا التوظيف يتنامى مع تنامى شخصيته الأدبية واتساع قراءاته وكذلك مع حرارة الواقع السياسى والاجتماعى الذى تعيشه مصر والأمة العربية ، فارتبطت تراثياته ارتباطا نفسيا وثيقا مع أصداء هذا الواقع. وقصائده الذاتية – إن صح هذا التعبير – والتى يضمها ديوانه مقتل القمر ليس فيها من « التراثيات » إلا إشارات لفظية وعبارية قليلة جدا .

أما المرحلة الجادة فى توظيف التراث فتتمثل فى ديوان « البكاء بين يدى زرقاء اليمامة » وقد كتبت قصائده فى الستينيات . وتتسمّ بالحزن الحاد الممزوج بالنقمة الثائرة ، وانعكست طبيعة هذه المرحلة كذلك على « تراثيات » ديوان تعليق على ما حدث .

أما المرحلة الثانية فهى مرحلة العهد الآتى ، ويرجع كتابة قصائد هذا الديوان عامى ١٩٧٤ – ١٩٧٥ . وتمثل الرفض للقديم والتخطيط الواعى للجديد .. المنقذ البانى .

---

(١) من حديثة لتغريد حامد فى مجلة الصياد العدد ١٨٩٠ .

وجاءت المرحلة الثالثة متمثلة فى « أقوال جديدة فى حرب البسوس » سنة ١٩٧٦ ، وهى تمثل مرحلة إفادة أمل من مقروءاته فى الأساطير العربية والتاريخ العربى القديم واسقاط دلالاته على الواقع السياسى المعاصر .

وكانت « الخيول » – وهى من خواتيم قصائده – (سنة ١٩٨١ أو بعدها بقليل) من أعمر قصائده بالفكر الإنسانى والنضج الفنى . وسنعود إلى ذلك بشىء من التفصيل فى الفصل الأخير .

جذور اللغة العربية .

وانطلاقا من حبه للتراث عكس أمل تعلقه الشديد باللغة العربية من خلال مشروع ظل يفكر فيه كثيرا ، بل استعان فى دراسته بدكتور فى اللغة العبرية ، وآخر فى اللغة الفارسية ، وثالث فى اللغة الحبشية ، وهو إرجاع المفردة العربية إلى أصلها الثنائى . إن (ثنائية المفردة) كانت فى رأيه ثورة حقيقية يمكن أن تتحقق فى اللغة حيث تتقارب عوائل المفردات[١] .

وتضيف زوجته أنه بدأ فعلا بالعمل فى المشروع ، فوضع جداول عديدة لتلك العوائل من المفردات ،إلا أنه ترك المشروع بعد ذلك جانبا ، ولم يفكر فيه على الأقل بصورة ظاهرية تسمح لها بكتابة إلى أين انتهى ، أو كيف توقف[٢] .

وبين أمل قيمة العودة باللغة إلى جذورها الأولى بأن ذلك يكفل للشاعر أن ينفض عنها كل الأصباغ التى زوقتها بها العصور المتتالية[٣] .

ويقطع أمل بأن اللغة العربية ثنائية الجذور وليست ثلاثية كما هو شائع[٤] .

---

(١) عبلة الروينى : الجنوبى ١١٦ .
(٢) السابق نفس الصفحة .
(٣) من حديث لأمل نشر بمجلة اليمامة السعودية : العدد ٦٢٥ – ٦ من المحرم ١٤٠٦ (حوار أجراه عبد الإله البابطين)
(٤) المرجع السابق .

ويشرح وجهه نظره بمثال عملى فيقول : إن جذرا مثل « فر » – هو يعنى التبعثر والتجزؤ داخل الإطار الواحد ، ومن هنا جاء المثل الشهير « كل الصيد فى جوف الفرا » الذى يفسره البعض بأنه الحمار الوحش . وهذا الجذر (الفاء والراء) عندما نضيف إليها أى حرف ثالث مزيد ، فإن المعنى لا يخرج عن المعنى الأصلى ، وقد يكون تنويعات عليه مثل « فرج » أى أوجد مساحة بين جزئين . و « فرخ » أى خرجت منه أجزاء متكاملة مشابهة للأصل ، و « فرع » أى أصبح له فروع . و « فرق » أى بعثر . و « فرك » .. و« فرم » .. و « فرط » إلى آخر صور هذا الثنائى البسيط الذى كان فى أصله تعبيراً عن شىء مادى فى حياة العربى الأول ، ثم كانت صوره الأخرى مجازا أو استعارة أو تشبيها بالمعنى الأصلى(١) .

* * *

وما ذهب إليه أمل – على الرغم من حماسته وصدق لهجته – يتمتع بنقاط ضعف متعددة أهمها :

١ – دعوة الشعراء إلى العودة باللغة إلى جذورها الثنائية كلام غامض ليس له معنى ، ولا ينطوى على أية قيمة فكرية أو جمالية .. وكيف يعود الشاعر إلى هذه الجذور وهذا من عمل علماء اللغة وفقهائها . ولو كانت الدعوة إلى أصالة اللغة أى استعمال ألفاظها السليمة الرصينة الأصيلة والبعد عن الركة والابتذال لكان ذلك أمرا مفهوما وذا قيمة عملية .

٢ –أخطأ أمل حين ذكر أن الجذر الثنائى (فر) أى الفاء والراء يعنى التبعثر والتجزؤ .. إلخ لأن الذى يعنى ذلك هو (فرّ) وهو فعل ثلاثى لا ثنائى .

وعلى فرض صحة ما ذهب إليه فإن استكمال الاستقراء لا يقف معه فهناك

---

(١) المرجع السابق .

(فرح) و(فرو) و(فراء) و(فروة) و(رف) و(وفر) ... وليس منها ما يعنى التبعثر والتجزؤ .

٣ – والقطع بثنائية جذور اللغة العربية قول ضعيف مرجوح . والمقام لا يتسع لإثبات ذلك .

٤ – وما تمناه أمل – ولم يحققه – ليس جديدا . فقد سُبق إليه بقرون طويلة ولكن بصورة آخرى .. لا تحصر جذور العربية فى الثنائى .. بل فى الثنائى وغيره على طريقة « التقليب » التى اتبعها ابن دريد فى جمهرته[١] .

ولكن الخليل بن أحمد (١٠٠–١٧٠هـ) سبق ابن دريد إلى هذا النهج بما يزيد على قرن من الزمان فى معجمه (العين) وقد حصر فيه مواد اللغة فى أبنية أربعة هى الثنائية والثلاثية والرباعية والخماسية ، وأن هذه الأبنية يزاد عليها أحيانا كثيرة . ولكن هذه الزيادة لا تخرج بها عن أصولها الأربعة .

والذهن الرياضى الذى كان يتمتع به الخليل أوحى إليه أن يصرف هذه الأبنية الأربعة : فالكلمة الثنائية إذا تبادل حرفاها موقعيهما تكونت من الصورة الجديدة لفظة آخرى ، قد تشترك أو تبتعد فى معناها عن اللفظة الأولى[٢] .

وقد أطلق الخليل على الصيغ الموجودة فعلا مصطلح « المستعمل » وعلى الصيغ غير الموجودة والممكنة نظريا « المهمل »[٣] .

* * *

وأعتقد أن هذه المباحث لاتتفق مع إمكانات أمل دنقل – لا لطبيعته الشاعرة المرهفة فحسب – ولكن لأنه لا يتمتع بالاستعداد والتفرغ لمثل هذه

---

(١) انظر جمهرة اللغة لابن دريد ٣ / ٥١٣ . وانظر المزهر فى علوم اللغة وأنواعها للسيوطى ١/ ٧١ – ٧٦ .
(٢) د . عبد السميع محمد أحمد : المعاجم العربية : دراسة تحليلية ٢٣ وانظر المزهر ١/ ٧٦ – ٨٩ وانظر كتاب « المعجمات العربية » : وجدى زرق غالى ص ٢١ ،٢٧ .
(٣) د . محمود فهمى حجازى : علم اللغة ١٠١ .

الدراسات التى تتطلب الجلوس الطويل والصبر والمثابرة .

ولكن تبقى الدلالة الطيبة التى تسجل له وهى - كما ألمحت - الحماسة والوفاء والاعتزاز بالتراث على نحو من الأنحاء .

* * *

قريش فى التاريخ :

وعلى مدى أربعة أعداد من مجلة « أوراق » نشر أمل بحثا جاء فى سبع صفحات بعنوان « قريش عبر التاريخ » . وكانت عناوين الحلقات بالترتيب الآتى :

١ - قبيلة تجارة لاحرب ... ومع ذلك حكمت -إحراق عثمان للمصاحف تأكيد لسيادة لغتها - الغنائم والأنفال دفعتها للقتال .

٢ - صراع النفوذ بين كذاب ربيعة وصادق مضر .

٣ - التجارة توحد عرب مكة ويهود يثرب - البخور طريق لفهم صراعات القبائل .

٤ - الأنصار يدفعون ثمن خلاف العاربة والمستعربة - تجار مكة يستأجرون المرتزقة لحماية طرق القوافل .

* * *

والبحث لا يخلو من طرافة ، ولكنه للحق جانب روح البحث العلمى فى كثير من جوانبه ، بل إن الانطباع التلقائى الذى تتركه العناوين يوحى بحدة الأحكام التى يقطع بها أمل ، وهى أحكام تسلب قريشا كثيرا من محامدها ، كما أنه غاص بكثير من الأخطاء التاريخية . من ناحية أخرى .

أما منهج البحث فكان خاضعا خضوعا شبه تام لما يسمى «بالتفسير المادى أو الاقتصادى للتاريخ» أو المادية التاريخية، وهى من المصطلحات المتصلة بالماركسية كمذهب سياسى اقتصادى،وهى أحد الفروض التى أقام عليها كارل ماركس مذهبه بعد

استقراء بعض أحداث التاريخ المهمة كقيام الدولة وسقوطها ، ونشوب الثورات والحروب ، وازدهار حضارات ثم انطوائها ، فرد كارل ماركس هذه الأحداث إلى عوامل اقتصادية بحت ، وضرب لذلك من الأمثلة اكتشاف أمريكا تحت دافع الحصول على ثروات الشرق ، وغزوات التتار بسبب القحط والمجاعات التى اكتسحت آسيا .

وقد تعرضت هذه النظرية إلى النقد من معاصرى ماركس وتلاميذه ومعارضيه بعد ذلك ، ودللوا على ذلك بقيام نظم سياسية مختلفة فى دول تعيش ظروفا اقتصادية متشابهة[1] .

فالعامل المادى أو الاقتصادى أحد العوامل التى لايشك أحد فى فعاليتها وتأثيرها . ولكنه مجرد عامل كغيره من العوامل . وإنكار الدافع الروحى العقدى فى بناء الدولة وتقدمها ينقضه الاستقراء التاريخى والبحث العلمى مما لا تتسع هذه العجالة للتدليل عليه .

وتعبّد أمل لهذا المنهج – التفسير المادى للتاريخ – أوقعه فى كثير من الأخطاء منها على سبيل التمثيل :

١ – قريش لم تدخل الإسلام إلا بعد أن أصبح الدين الجديد هو طوق النجاة الوحيد لبقاء تجارتهم واستمرار تجارتها فى الوجود .

٢ – قريش لم تحمل راية الدفاع عن الإسلام إلا بعد أن أصبحت المسألة غنائم وأنفالا[2]

وفى تضاعيف البحث كثير من هذه الأحكام التى ينقضها الواقع التاريخى . فهو يتحدث عن قريش ككتلة بشرية واحدة ، تتحرك فى اتجاه واحد

---

(١) انظر : أحمد عطية الله : القاموس السياسى ١٣٦٣ وانظر كذلك ٣٩٢ .

(٢) أمل دنقل : قريش فى التاريخ – مجلة أوراق – الحلقة الأولى .

« مخطط » وهذا خطأ ، وكان عليه وهو يتحدث عن إسلام قريش أن يفرق بين مسلكين :

الأول : الاعتناق الفردى للإسلام . ولم يزد هؤلاء عن مئات طيلة ثلاث عشرة سنة .

والثانى : الاعتناق الجماعى للإسلام ، وكان ذلك بعد أن فتح النبى - ﷺ - مكة .

وللحق كانت تضحية الرعيل الأول من المسلمين أشد وأفدح ، فتعرضوا للتعذيب ، وصودرت أموالهم بعد أن هاجروا إلى المدينة . أما الأغنياء منهم مثل أبى بكر فقد قدموا أموالهم طواعية لخدمة الإسلام وتحرير العبيد المسلمين .

وبعد هجرة النبى - ﷺ - وقبل الفتح فى سنة ثمان للهجرة قصدت شخصيات من زعماء قريش المدينة ، واعتنقت الإسلام مثل عمرو بن العاص . وخالد بن الوليد قائد أعنّة قريش أو « سلاح الفرسان » بالتعبير الحديث[1] .

فلم يكن وراء إسلام هؤلاء أى دافع اقتصادى مصلحى بل إن إسلامهم قد يضعف من مراكزهم الاقتصادية . كصحابى (قريشى) مثل أبى بكر ، وآخر مثل عثمان الذى كان من أغنى الأغنياء فى الجاهلية وجهز من ماله جيش العسرة ، واشترى من ماله للمسلمين بئر رومة .. وغير ذلك كثير[2] .

أما اعتناق قريش الإسلام اعتناقا جماعيا بعد الفتح فلم تكن قريش بدعا فى ذلك . فبعد فتح مكة سنة ثمان للهجرة بدأت موجة « الاعتناق الجماعى للإسلام » : كل قبيلة ترسل وفدا من أشرافها ينوب عنها فى إعلان إسلام القبيلة كلها متخذين قريشا مثلا أعلى فى ذلك حتى سمى العام التاسع « عام الوفود »[3] .

---

(١) المقريزى : إمتاع الأسماع ٣٤٢ .
(٢) انظر تاريخ الطبرى ٤/ ٣٤٦ .
(٣) سيرة ابن هشام ٤/ ١٥٣ .

قال ابن اسحق : وإنما كانت العرب تربص بالإسلام أمر هذا الحى من قريش ، وأمر رسول الله – وذلك أن قريشا كانوا إمام الناس وهاديهم ، وأهل البيت الحرام ،وضريح ولد إسماعيل بن إبراهيم عليهما السلام . وقادة العرب لا ينكرون ذلك ، وكانت قريش هى التى نصبت لحرب رسول الله – ﷺ – وخلافه ، فلما افتتحت مكة ، ودانت له قريش ، ودوخها الإسلام ، وعرفت العرب أنها لا طاقة لهم بحرب رسول الله – ﷺ – ولا عداوته ، دخلوا فى دين الله ... أفواجا يضربون إليه من كل وجه[1] .

ولم يكن جهاد المهاجرين القريشيين فى غزوات النبى وسراياه يقل عن جهاد الأنصار ، واستشهد فى أحد عمه حمزة بن عبد المطلب وفى مؤتة ابن عمه جعفر بن أبى طالب .

بل كانت قريش هى أثبت القبائل إسلاما فى محنة الإسلام الكبرى بعد وفاة النبى – ﷺ – وأعنى بها محنة الردة فى الوقت الذى ارتدت فيه أغلب القبائل العربية[2] .

* * *

وامتدادا لإزرائه بقريش يذكر أمل أنها لم تستطـع الدخول إلى منتدى الشعر الذى كان العرب يعتبرونه وجه تفوقهم ، لقد أقامت سوق عكاظ حيث كان يتبارى شعراء العربية متباهين بمناقب قبائلهم .. لكن قريشا ظلت خارجه ، والأكثر غرابة أن يتقبل العرب الآخرون هذا القصور منها فيحضرون سوقها دون أن يطالبوها بالاشتراك فيه .....[3]

وهو كلام غريب يقطع بأن « أمل » لم يقرأ كتابا واحدا عن سوق

---

(١) السابق نفس الصفحة .
(٢) انظر د . محمد حسين هيكل: الصديق أبو بكر ٨١ وما بعدها .
(٣) أمل دنقل : السابق

عكاظ ، أو أسواق العرب ، لأنه اعتمد على غلطة مدرسية شائعة وهى أن سوق عكاظ قامت على هدف « أدبى شعرى » . فالصحيح أن عكاظ التى قامت قبل الإسلام بقرابة قرن كانت سوقا تجارية بحتا . وكانت هذه هى مهمة الأسواق الأساسية فى كل عصر وما زالت .

وكان التجار يقصدون عكاظ بمنتجاتهم من الجزيرة العربية وخارجها (من هجر والعراق وغزة واليمن وغيرها) بحرير وسمن وزيوت وعطور وسلاح ورقيق . وكان ملك الحيرة يرسل كل عام لعكاظ لطيمة (أى عيرا محملة مسكا) تباع هناك .

كما كان اللصوص يبيعون ما يسلبون فى عكاظ . بل كانت معرضا لإظهار القوة الجسدية وبعض الألعاب الرياضية ، فيقال إن عمر بن الخطاب كان يأتيها فى الجاهلية ويتحدى الآخرين فى فن المصارعة .

وكانت ميدانا كذلك للدعوة إلى الخير والحق كما فعل قس بن ساعدة الإيادى ، كما قصدها رسول الله – ﷺ – قبل الهجرة وأخذ يدعو الناس فيها إلى الإسلام .

اتسعت عكاظ لكل هذه الأغراض ولكل هذه الفئات . وكانت المباريات الشعرية واحدا من هذه الأغراض[1] .

ولا شك أن قريشا كانت تعطى عنايتها واهتمامها الأكبر الأساسى لتجارتها فى هذه السوق .. ولا يعيبها ألا يكون لها شعراء فيها إلا إذا عيبت قبيلة شاعر ألا يكون لها فى السوق تجارة . ثم هل نقل التاريخ الأدبى كل ماقيل فى عكاظ من خطب وشعر ؟ إن ما نقل إلينا من الخطب والمساجلات الشعرية فى هذه السوق – على مدار قرن أو يزيد – قدر قليل جدا تتسع له صفحات لا تتجاوز فى عددها أصابع اليدين .

* * * *

(١) عن كتاب « سوق عكاظ » لعلى حافظ .
وارجع كذلك إلى « أسواق العرب فى الجاهلية والإسلام » لسعيد الأفغانى .

والمشهور عند المسلمين أن الحجر الأسود إنما هو رمز لذكرى بناء الكعبة إذ وضعه إبراهيم وإسماعيل فى الركن الشرقى منها عندما رفعا قواعدها . وقد أعاد محمد – ﷺ – وضعه وعمره ٣٥ سنة حين أعادت قريش بناء الكعبة ومن ثم يُسَنّ تقبيله أو لمسه أو الإشارة إليه عند الطواف . ومن لم يفعل ذلك صح طوافه وصح حجه ، ولكن « أمل » يزعم « أن المسلمين يقدسونه »[١]ويرى أن هذا الحجر لا علاقة له بإبراهيم وإسماعيل . إنما حملته قريش من مدينتها الأولى ووضعته فى الكعبة مع إلهها هبل الذى جاءت به معها أيضا كتذكار للقبيلة حول انتمائها الأول ، ومن هنا كان إعظام قريش وإجلالها للحجر الأسود[٢] .

ومن حقنا أن نسأل الباحث : كيف « يقدس » النبى والمسلمون – على حد قوله حجرا « وثنيا » ارتبط وجوده بوجود صنم من الأصنام التى هدمها النبى – ﷺ – ؟ وإذا كان هذا هو وضعه التاريخى – الذى لا يعقل أن يجهله نبى مرسل – فلماذا لم يحطمه النبى شأنه شأن الأوثان الأخرى ؟ .

* * *

ومن أخطاء أمل التاريخية أيضا ما ذهب إليه من أن « هبل » كان الإله الخاص لقريش[٣] . والصحيح ما ذكره الكلبى فى كتابه « الأصنام » من أن « العزى » أعظم أصنام قريش . أما « هبل » فلم يكن صنمها الخاص ، بل كان أعظم الأصنام وأشهرها وكان قائما فى الكعبة وهو من عقيق أحمر ، وكان العرب يأتونه إذا اختصموا فى أمر أو أزمعوا سفرا أو عملا ، ويستقسمون بالقداح ، فما خرج عملوا به وانتهوا إليه[٤] .

* * *

(١) قريش عبر التاريخ « الحلقة الثالثة » .
(٢) السابق الحلقة الرابعة .
(٣) السابق الحلقتان الثانية والثالثة .
(٤) انظر « كتاب الأصنام للكلبى » : الصفحات ١٨ ، ٢٧ ، ٢٨ .
وانظر كذلك « الموسوعة العربية الميسرة » ١١٣٣ .

والحقيقة أنه « بحث » كنا نتمنى أن تبرأ منه صفحة شاعرنا أمل ، فالأخطاء فيه أغزر من أن تحصى ، اكتفينا بالإشارة إلى بعضها ، ويظهر أنه لم يرجع فى بحثه هذا إلى مصدر أصيل يعتدّ به ، ولم يذكر من مراجعه إلا مرجعا واحدا هو « الفتوحات الإسلامية الكبرى» للجنرال جلوب : ذلك الإنجليزى الصهيونى الذى كان قائدا للجيش الأردنى فى عهد الملك عبد الله ... ولست فى حاجة إلى تعليق .

الفصل الثانى

مصادره التراثية

المصدر الأول : التراث القرآنى .

الذى يقرأ شعر أمل دنقل يستطيع بسهولة أن يدرك أثر القرآن الواضح فى أسلوبه وتصوراته . وترى زوجته - بحق - أن القرآن الكريم والعهدين القديم والجديد هى أهم الكتب فى ثقافته ، وأنها تلقى الكثير من الضوء على إبداعه ولغته[1] .

وللكلمة القرآنية مكانها فى شعر « أمل » حتى شعره الرومانسى الذى لا يعالج فيه قضايا عامة ، والذى يضمه ديوانه «مقتل القمر» . ومن أمثلة ذلك قوله فى قصيدة « براءة » .

- فقد تترمد الأفكار فى جمرك
وأحرق جنة المأوى[2]

وتطرد الكلمات القرآنية بكثرة فى دواوينه الأخرى بعد ذلك كما نرى فى الأمثلة الآتية :

- ياإرم العماد
ياإرم العماد[3]
- أنبش حتى أجد الجثة
حتى أقضم الموت الذى يدنس الترائب[4]

---

(١) انظر عبلة الروينى : الجنوبى ٩٣

(٢) الديوان ٩ . يقول تعالى ﴿ عندها جنة المأوى ﴾ النجم ١٥ - ويقول ﴿ فإن الجنة هى المأوى ﴾ النازعات ٤١ .

(٣) الديوان ١٩٣ . يقول تعالى : ﴿ ألم تر كيف فعل ربك بعاد ، إرم ذات العماد ﴾ الفجر ٧ .

(٤) الديوان ١٩٢ . يقول تعالى : ﴿ يخرج من بين الصلب والترائب ﴾ الطارق ٧ .

ــ والتين والزيتون
وطور سينين . وهذا البلد المحزون
لقد رأيت يومها سفائن الإفرنج[١] .
ــ وعجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيبا)[٢] .
ــ أرض كنعان ــ إن لم تكن أنت فيها ــ مراع من الشوك
يورثها الله من شاء من أمم[٣] .
ــ ليغفر الرصاص من ذنبك ماتأخر .
ليغفر الرصاص ياكيسنجر[٤] ..
ــ اركضى أو قفى الآن .. أيتها الخيل .
لست المغيرات صبحا
ولا العاديات ــ كما قيل ــ ضبحا[٥] .

* * *

وقد تتصدر العبارة القرآنية لتكون عنوانا لقصيدة مثل قصيدة « قالت امرأة فى المدينة »[٦] .

* * *

ولايقف الأمر عند تضمين الكلمات القرآنية . ولكن تعامل أمل كان أكثر اتساعًا وشمولاً من حدود الكلمة ويظهر ذلك فى مظهرين :

الأول الصورة القرآنية التاريخية .

---

(١) الديوان ٢١٧ . يقول تعالى : ﴿ والتين والزيتون . وطور سينين . وهذا البلد الأمين ﴾ التين ١ ــ ٣ .

(٢) الديوان ٢٣٧ . يقول تعالى : ﴿ قال رب إنى وهن العظم منى واشتعل الرأس شيبا ﴾ مريم ٤ .

(٣) الديوان ٢٣٨ . يقول تعالى : ﴿ إن الأرض لله يورثها من يشاء من عباده ﴾ الأعراف ١٢٨ .

(٤) الديوان ٢٤١ . يقول تعالى : ﴿ إنا فتحنا لك فتحا مبينا ليغفر لك الله ماتقدم من ذنبك وماتأخر ﴾ الفتح ١ ، ٢ .

(٥) الديوان ٢٣١ . يقول تعالى : ﴿ والعاديات ضبحا ، فالموريات قدحا ، فالمغيرات صبحا ﴾ العاديات ١ ــ ٣ .

(٦) الديوان ٣٤٥ يقول تعالى : ﴿ وقال نسوة فى المدينة امرأة العزيز تراود فتاها عن نفسه ﴾ يوسف ٣٠ .

والثانى الجو العام للسورة أو جزء منها .

فهو يوظف مشاهد من التاريخ القرآنى كما نرى فى قصيدته « العشاء الأخير » لمشهد من مشاهد قصة يوسف عليه السلام .

كلمات ... كلمات
ثم ينسل من البرد لدفء العربات
وأنا يوسف محبوب زليخا
عندما جئت إلى قصر العزيز
لم أكن أملك إلا قمرا
(قمرا كان لقلبى مدفئة)
ولكم جاهدت كى أخفيه عن أعين الحراس
عن كل العيون الصدئة
.. كان فى الليل يضىء
حملونى معه للسجن حتى أطفئه ..[1] .

وفى الإصحاح الأول من قصيدة « سرحان لايتسلم مفاتيح القدس »[2] يضمن أمل المشهد الأول من قصة يوسف وإخوته :

عائدون وأصغر إخوتهم ذو العيون الحزينة
يتقلب فى الجب
أجمل إخوتهم لايعود
وعجوز هى القدس (يشتعل الرأس شيًا)
تشم القميص ، فتبيض أعينها بالبكاء
ولاتخلع الثوب حتى يجىء لها نبأ عن فتاها الوحيد[3]

---

(١) الديوان ١٣٩ .

(٢) الديوان ٢٣٧ .

(٣) يقول تعالى : ﴿ ... وتولى عنهم وقال يا أسفى على يوسف وابيضت عيناه من الحزن فهو كظيم ﴾ يوسف ٨٤ ... ﴿ اذهبوا بقميصى هذا فألقوه على وجه أبى يأت بصيرا ﴾ يوسف ٩٣ .. ﴿ فلما أن جاء البشير ألقاه على وجهه فارتد بصيرا ...﴾ يوسف ٩٦ .

وفى قصيدة « أيلول » يضمن قصيدته المشهد الأخير من قصة سليمان وهو مشهد موته وهو متكئ على عصاه :

أيلول الباكى هذا العام .
يخلع عنه فى السجن قلنسوة الإعدام
تسقط من سترته الزرقاء الأرقام
يمشى فى الأسواق يبشر بنبوءته الدموية
ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية
ليقول لنا : إن سليمان الجالس منكفئًا
فوق عصاه
قد مات ، ولكنا نحسبه يغفو حين نراه
أواه
قال فكممناه ، فقأنا عينيه الذاهلتين
وسرقنا من قدميه الخفين الذهبيين
وحشرناه فى أروقة الأشباح المزدحمة[1]

* * *

وقد يتلاحم عند الشاعر الانطباع بالأسلوبين القرآنى والإنجيلى فى قصيدة واحدة كما نرى فى قصيدة « صلاة »[2] فمن طوابع الأسلوب الإنجيلى :

أبانا الذى فى المباحث .. باق
لك الجبروت ، وباق لنا الملكوت
وباق لمن تحرس الرهبوت .

ومن ملامح الأسلوب القرآنى :

---

(١) الديوان ٨٩ ـــ ٩٠ . يقول تعالى : ﴿ فلما قضينا عليه الموت مادلهم على موته إلا دابة الأرض تأكل منسأته ، فلما خر تبينت الجن أن لو كانوا يعلمون الغيب مالبثوا فى العذاب المهين ﴾ سبأ ١٤ .
(٢) الديوان ٢٢٢ .

تفردت وحدك باليسر | إن اليمين لفى الخسر
أما اليسار ففى العسر | إلا الذين يماشون

* * *

واستلهام الأسلوب القرآنى وطريقته فى عرض الشخصيات وإبراز الأحداث. قد لايعنى المسايرة والموافقة كما فعل الشاعر فى أغلب شواهده ، ولكنه خالف هذا الاتجاه فى قصيدتين :

القصيدة الأولى هى « كلمات اسبارتاكوس الأخيرة » . فالقرآن يصور الشيطان رجيمًا خارجًا على إرادة ربه مخالفًا عن أمره . أما أمل فيسند إليه المجد لأنه قال « لا » فى وجه « من قالوا نعم » .

والانطباع نفسه نجده فى تصوير الشاعر لشخصية ابن نوح(١) فقد صوره الشاعر شخصية شامخة صادقة الانتماء « قال لا للسفينة ... وأحب الوطن » .

مع أن القرآن صورة بصوره الكافر الجاحد الخارج عن طاعة الله . الرافض دعوة أبيه للإيمان والركوب معه فى سفينة النجاة . ولكن على الرغم من أخذ الخط المناقض أو التصوير المخالف للصورة القرآنية .. يبقى القرآن أيضًا فى هاتين الصورتين هو المرجع للشاعر ومصدر استلهامه لأنه لم يرسم هاتين الصورتين إلا ونصب عينيه النص القرآنى وملامح الصورتين فى القرآن الكريم . مما سنعرض له بالتفصيل فى فصل قادم إن شاء الله .

وخلاصة الملاحظات التى نسجلها فى مقام استعانة الشاعر بالتراث القرآنى واستلهامه إياه :

١ ـــ أنه يقل جدًّا فى قصائده الرومانسية التى ضمها ديوانه « مقتل القمر » .

---

(١) الديوان ٣٣٥ . جاء فى القرآن الكريم ﴿ ..... ونادى نوح ابنه وكان فى معزل يابنى اركب معنا ولاتكن مع الكافرين ، قال سآوى إلى جبل يعصمنى من الماء ، قال لاعاصم اليوم من أمر الله إلا من رحم وحال بينهما الموج فكان من المغرقين ﴾ هود ٤٢ ـــ ٤٣ ﴿ ونادى نوح ربه فقال رب إن ابنى من أهلى وإن وعدك الحق وأنت أحكم الحاكمين . قال يانوح إنه ليس من أهلك إنه عمل غير صالح ...﴾ هود ٤٥ ـــ ٤٦ .

والغريب أن الشاعر غير راض عن هذا الديوان .. ويعتبره غير ممثل شرعى لشخصيته الشعرية وأنه غير جدير بالتقيم[1] .

٢ ــ تطرد الاستعمالات القرآنية بعد ذلك فى دواوينه التالية على نحو أوسع فلا يخلو ديوان من استخدامات قرآنية على نحو من الأنحاء .

٣ ــ لايخرج توظيف الشاعر للقرآنيات عما يأتى :

أ ــ الكلمة القرآنية المفردة (الترائب) .

ب ــ التضمين للعبارة حرفيا (والتين والزيتون وطور سنين) .

جـ ــ الاقتباس (وهو كالتضمين ولكن مع تغيير وتحوير) مثل (إن اليمين لفى الخسر) .

د ــ التأثر بالصور الجزئية (اشتعال الرأس شيبا) .

هـ ــ التقاط بعض المشاهد القرآنية التاريخية وتوظيفها فى سياق بعض قصائده كما رأينا . وقد كان لقصة يوسف نصيب أوفى من غيرها فى شعر الشاعر ، وقد يرجع ذلك إلى أنها السيرة أو القصة القرآنية الوحيدة التى توفر لها كل العناصر الجمالية والفنية فى القصة الحديثة ففيها العرض والعقدة والحل والدقة التى يعجز عنها أسلوب البشر فى رسم المواقف والشخصيات بكل أبعادها ، وخصوصًا الأبعاد النفسية . فلا عجب أن تستهوى هذه القصة فنانًا شاعرًا مثل أمل دنقل أكثر من غيرها .

و ــ الاستلهام العام للقرآن فى بعض الصور بشكل يخالف المنطوق القرآنى والتصوير الإسلامى .

---

(١) انظر مجلة الفجر (الثقافى) الخميس ١٩٨٠/٣/٢٧ « حوار مع صعلوك شوارع القاهرة » أجراه أسامة فوزى .

المصدر الثانى : التراث التوراتى والإنجيلى

يستطيع القارىء أن يدرك بسهولة وجود بصمات من الكتاب المقدس بعهديه الجديد والقديم فى شعر أمل دنقل ، وخصوصًا ديوانه الرائع الذى يعده كثير من النقاد أنضج مانظم فى حياته وأعنى به ديوان « العهد الآتى »[1] فمن الناحية الشكلية يعطى قصائده اسم « الأسفار » سفر التكوين ص ٢٤٤ — سفر الخروج (أغنية الكعكة الحجرية) ص ٢٣٠ — سفر ألف دال (ص ٢٤٢)[2] .

كما يعنون بعض قصائده بالمزامير (ثمانية مزامير) . فهل اقتصر الشاعر على هذا الجانب الشكلى المظهرى فاكتفى بمجرد هذه العناوين وتلك التسميات . أم كان التأثر أبعد من ذلك وأشمل ؟

أولى الملاحظات الجديرة بالتسجيل هى أن الشاعر لم يأخذ من أسماء الأسفار إلا اثنين . سفر التكوين وسفر الخروج ، وهما أهم الأسفار وأعمرها

---

(١) انظر : عبلة الروينى : الجنوبى ٢٨ .

كلمة « عهد » استخدمت فى التوراة واللاهوت بمعنى وعد صادر من الله للإنسان .. مثال ذلك عهد الله لبنى إسرائيل الذى انتهى بشريعة موسى التى فى لوحى الحجر والمعروفة بالعهد القديم (الموسوعة العربية الميسرة ١٢٤٤) .

والعهد القديم من الكتاب المقدس يشمل عدة كتب رتبت حسب موضوعاتها وكتبت فى قرون مختلفة وهى ثلاثة أقسام :

أ — **الأسفار التاريخية** : ومنها مجموعة التوراة أى أسفار موسى الخمسة وهى : التكوين وفيه أصل العالم والآباء القدماء . وسفر الخروج : وفيه خروج بنى إسرائيل من أرض مصر وسيناء . وسفر الأخبار . وسفر العدد وسفر التثنية .

ب — **الأسفار الحكمية** : كسفر أيوب والمزامير أو الزبور وفيه مائة وخمسون نشيدًا أو ترنيمًا روحيًا . والأمثال والجامعة .. إلخ .

جـ — **الأسفار النبوية** .

أما العهد الجديد فهو القسم المسيحى من الكتاب المقدس . ويشمل الأناجيل الأربعة وأعمال الرسل والرسائل ورؤيا القديس يوحنا .

(انظر السابق ١٢٤٥ ودائرة المعارف الإسلامية : المجلد الرابع ٥٧٦ — ٥٩٩ والمجلد العاشر ١٤٠ — ١٤٥ وانظر عبد الوهاب النجار قصص الأنبياء ٣٨٩ — ٤٠٨) .

(٢) ليس فى العهد القديم سفر بهذا الاسم . والحرفان كما هو واضح يشيران إلى أمل دنقل .

بالأحداث والشخصيات . وفضلاً على هذا المضمون نرى للكلمتين من الإيحاء القوى مايشد الفكر والمشاعر فلا يخفى ما توحيان به من البناء والإبداع وقدرة الخلق ... والفاعلية والثورة وقوة النبض .

كما حرص الشاعر على تقسيم أسفاره إلى إصحاحات شأن العهدين القديم والجديد واتبع نفس الطريقة أيضًا فى السفرين اللذين اتخذ الشاعر لهما عنوانين مخترعين وهما :

سرحان لايتسلم مفاتيح القدس (بكائيات)(١) .
وسفر ألف دال(٢) .

وقد حرص الشاعر على أن يترك فى نفس القارئ انطباعًا بتأثره بالكتاب المقدس بعهديه فصدر الديوان بآية من العهد القديم وأخرى من العهد الجديد .

والحقيقة أن أشد قصائده تأثرًا بالعهد القديم هى قصيدته الأولى « صلاة » والتى يتحدث فيها إلى « رجل المباحث » رمزًا للقوة الغاشمة والمكر والخداع والنفاق والنفعية فى كل عصر .

والقصيدة قريبة الشبه فى منهجها ومضمونها وأسلوبها ــ وخصوصًا المطلع ــ بأسلوب المزامير . وهى أشد شبهًا بالمزمور الثامن منها بالمزامير الأخرى .. .

فمطلع القصيدة يقول : (مؤلها رجل المباحث على سبيل السخرية المرة) :

أبانا الذى فى المباحث
نحن رعاياك
باق لك الجبروت

ويبدأ المزمور الثامن هكذا :

---

(١) الديوان ٢٣٧ .
(٢) الديوان ٢٤٢ .

أيها الرب سيدنا ، أمجد اسمك فى كل الأرض
حيث جعلت جلالك فوق السموات .....

وفى القصيدة :

تعاليت . ماذا يهمك ممن يذمك ؟
اليوم يومك

وفى المزمور :

فمن هو الإنسان حتى تذكره وابن آدم حتى تفتقده ،
وتنقصه قليلا عن الملائكة ، وبمجد وبهاء تكلله ؟

وأكاد أن أقول إن « أمل » تأثر بالموسيقى الهامسة النابعة من توالى السينات فى الآيتين الثامنة والتاسعة من المزمور وهما :

وطيور السماء ، وسمك البحر السالك فى سبل المياه ، أيها الرب سيدنا ما أمجد اسمك فى كل الأرض .

يقول أمل :

قد يتبدل رسمك واسمك ...
... الصمت وشمك
والصمت وسمك ، والصمت
ـ حيث التفت ـ يرين ويسمك

ومع كل هذه التأثيرات الواضحة فكرًا وأسلوبًا نجد للأسلوب القرآنى حضورًا قويًّا بل غالبًا فى القصيدة وذلك فى الاقتباس من سورتين هما سورة العصر[1] وآخر سورة الشرح[2] كما يظهر فى مطلع المقطع الثانى من القصيدة :

تفردت وحدك باليسر . إن اليمين لفى

---

(١) ﴿ والعصر إن الإنسان لفى خسر إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات ..﴾ .
(٢) ﴿ ألم نشرح لك صدرك ... إن مع العسر يسرا ، إن مع العسر يسرا ﴾ .

الخسر . أما اليسار فى العسر إلا الذين
يماشون ......

* * *

إذا استثنينا هذه القصيدة اكتشفنا أن أسفار أمل دنقل تخالف الأسفار التوراتية فى كثير من المظاهر والملامح .

فأغلب الأسفار كما أشرنا من قبل تتعلق بالماضي ... تصور وقائع وأحداثًا وشخصيات تاريخية مضت .. فسفر التكوين مثلاً — وهو أول أسفار العهد القديم — يتحدث عن عملية الخلق ويورد قصة آدم وقصة نوح والطوفان وقصة إبراهيم ويعقوب وغيرهم .. وسفر الخروج يورد قصة موسى وفرعون وبنى إسرائيل وخروجهم من مصر .. أما « العهد الآتى » كما يظهر من اسمه — فيمثل « رؤية مستقبلية للشاعر » تعتمد على مرتكزين :

المرتكز الأول : هو النقد المر للقيم المهترئة البالية والتمرد الثائر على أخلاقيات الهزيمة والهوان والطمع والقهر والتخلف والتردد .

أما المرتكز الثانى : فهو التطلع الخلاق « لما يجب أن يكون » أو بتعبير آخر استيلاد إنسان المستقبل وواقع المستقبل فى صورة تناقض واقع الهزيمة المنكر الذى عاشته وتعيشه الأمة العربية آنذاك ، وهو واقع غارق فى المشاحنات والتناقضات والسلبيات والقيم المنفوشة والأخلاقيات المهترئة ، وهذه الرؤية المتمردة لاتتطلع « للفاضل الحسن » وإنما تتطلع للأفضل والأحسن والأرقى بإطلاق ، حتى فى الصورة الفاجعة التى ختم بها « العهد الآتى » وكانت فى بشاعتها صعقًا للواقع المخروب العفن ، وصدمة للوجدان المصرى ليبنى عهدًا جديدًا :

آه من يوقف فى رأسى الطواحين
ومن ينزع من رأسى السكاكين
ومن يقتل أطفالى المساكين
لئلا يكبروا فى الشقق المفروشة الحمراء

خدامين
مأبونين
قوادين
من يقتل أطفالى المساكين
لئلا يصبحوا فى الغد شحاذين
يستجدون أصحاب الدكاكين
وأبواب المرابين
يبيعون لسيارات أصحاب الملايين
وفى المترو يبيعون الدبابيس و « يس »
وينسلون فى الليل يبيعون الجعارين
لأفواج الغزاة السائحين[1] .

وهى ليست نظرة يائسة كئيبة منغلقة كما يظن بعض النقاد ، إنما هى رؤية صادقة صاعقة حتى يتهيأ الواقع المر الضعيف لصنع مستقبل عامر بالعزة والقدرة « فبعث الأصوات والأشكال والتضمينات والإيقاعات من (العهد القديم) و (العهد الجديد) يستثمر بذكاء لإضاءة وفضح العهد القديم والعهد الجديد فى مصر العربية تبشيرًا بمقدم العهد الآتى »[2] .

وقد لاحظت عبلة الروينى بحق أن ديوان العهد الآتى « يحدد موقف أمل ورؤيته لهذا العالم ، ويحدد أكثر مفهوم ومنطلقات الثورة لديه ، فعملية الهدم للعهد القديم والجديد وإعادة عهد بناء عهد آت جديد ، شكل فى هذا الديوان رؤية ثورة كلية .. »[3] وتؤكد زوجته أن قصيدة أمل : سفر التكوين تعكس إعجابًا خفيًّا لدى أمل بأفكار نيتشه[4] .

* * *

---

(١) الديوان ٢٧٢ .
(٢) عبد الجبار عباس : مرايا جديدة ٦٨ .
(٣) الجنوبى ٢٨ .
(٤) السابق ٢٨ . ونيتشه (١٨٤٤ ــ ١٩٠٠) فيلسوف ألمانى هاجم الحضارة الغربية المسيحية=

ويتحدث سفر التكوين التوراتى فى الإصحاحين الأول والثانى عن خلق الدنيا بمائها وأرضها وسمائها وحيوانها . وطريقته فى هذا العرض تتلخص فيما يأتى :

١ ـــ الحديث عن الله الخالق بضمير الغائب « فى البدء خلق الله السموات .. وقال الله ليكن جلد فوق الماء .. وقال الله لتكن أنوار فى جلد السماء .... » .

٢ ـــ إتباع كل مرحلة من مراحل الخلق بالثناء على ماخلق الله بالحسن :
..... وقال الله ليكن نور فكان نور ، ورأى الله النور أنه حسن ....
ـــ ..... وقال الله لتجتمع المياه تحت السماء إلى مكان واحد ، ولتظهر اليابسة ، وكان كذلك ، ودعا الله اليابسة أرضًا ، ومجتمع المياه دعاه بحارًا ورأى الله ذلك أنه حسن[1] .
ـــ..... وقال الله لتنبت الأرض عشبًا وبقلا ... ورأى الله ذلك أنه حسن[2] .

* * *

ولكن أمل دنقل يتعمد مخالفة العهد القديم فى سفر التكوين مخالفة منهجية وموضوعية تتلخص فيما يأتى :

١ ـــ أنه يتحدث بضمير المتكلم على لسان القوة الخالقة المبدعة .. أو بصوت الألوهية القادرة على كل شىء .

٢ ـــ ينتهى بنا الشاعر فى آخر السفر إلى أن عظمة هذا « الكائن الأعظم »

= ودعا إلى انقلاب فى كل ما تعترف به من قيم أخلاقية وإلى ارتقاء الإنسان روحًا وجسدًا إلى الإنسان الأعلى « السوبرمان » وفلسفة القوة عنده دعوة إلى المزيد من العلو بالحياة وإثرائها [انظر الموسوعة الثقافية ص ١٠٠٨] ولكن ماكتب عن أمل وما عرف عنه لايشير إلى أنه يميل إلى مثل هذه المعارف الفلسفية العميقة .

(١) التكوين ٩ ـــ ١٠ .

(٢) السابق ١١ـــ ١٢ .

لاتنبع فى صورتها المثلى إلا من « المعايشة الأرضية » لمن يشقون ويألمون ويغتربون وكان آخر السفر الرابع والسفر الخامس كله كلحظة التنوير ، أو القرار الحاسم بميلاد إنسان أو « سوبرمان » جديد مصوغ من تراب الأرض ودموع الشقاء ، وأخلاق الصفوة :

إننى أول الفقراء الذين يعيشون مغتربين
يموتون محتسبين لدىّ العزاء
قلت فلتكن الأرض لى .. ولهم
(وأنا بينهم)
حين أخلع عنى ثياب السماء
فأنا أتقدس — فى صرخة الجوع —
فوق الفراش الخشن

* * *

حدقت فى الصخر وفى الينبوع
رأيت وجهى فى سمات الجوع
حدقت فى جبينى المقلوب
رأيتنى الصليب والمصلوب
صرخت — كنت خارجًا من رحم الهناءة
صرخت ، أطلب البراءة
كينونتى : مشنقتى
وحبلى السرى :
حبلها المقطوع[1] .

٣ — واستجابة لطبيعته الثائرة المتمردة على التناقض القائم فى الوجود الإنسانى بين القول والفعل ، وعدم الاستجابة لكل ماهو جميل ومثالى نراه ينهى المشاهد والمواقف بعبارة :

---

(١) الديوان ٢٢٩ .

ــ ورأى الرب ذلك غير حسن[1] .

على عكس عبارة التوراة .

والإصحاح الثالث والرابع يمثلان صلب قصيدة سفر (التكوين) والشاعر يسلك فيها منهج العهد القديم فى الخلق والتوجيه الإلهى بإستخدام صيغة الأمر الإلهى فى صورة المضارع المقترن بلام الأمر :

وقال الله ليكن جلد فى وسط المياه ...
وقال الله لتجتمع المياه ...
وقال الله لتكن أنوار ...
وقال الله لتغض المياه ...[2] .

ثم يثنى الشاعر « بقرار الإدانة » لأن الإنسان يتمرد على القيم الإنسانية بظلمه وأنانيته .. .

ثم تأتى الشهادة النهائية على هذا المسلك « السيكيوباتى » بأنه غير حسن كما نرى فى هذا المشهد من الإصحاح الثالث :

١ ــ قلت : فليكن الحب فى الأرض لكنه لم يكن
قلت : فليذب النهر فى البحر والبحر فى السحب
والسحب فى الجدب ، والجدب فى الخصب
ينبت خبزًا ليسند قلب الجياع وعشبًا لماشية الأرض
ظلا لمن يتغرب فى صحراء الشجن
٢ ــ ورأيت ابن آدم ــ ينصب أسواره حول مزرعة الله
يبتاع من حوله حرسًا ، ويبيع لأخوته
الخبز والماء ، ويحتلب البقرات العجاف لتعطى اللبن
قلت فليكن الحب فى الأرض ، لكنه لم يكن
أصبح الحب ملكًا لمن يملكون الثمن .

---

(١) الديوان ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ (الإصحاح الثالث).
(٢) سفر التكوين ــ الإصحاح الأول .

٣ ــ ورأى الرب ذلك غير حسن[١]

* * *

ونظم أمل دنقل « سفر الخروج » سنة ١٩٧٢م . وقد استلهم فى هذه القصيدة مظاهرات الطلبة ، وربما شد نظره ومشاعره تجمعهم فى ميدان التحرير وتحلقهم حول النصب أو الدائرة التى تتوسط الميدان ، وقد يكون هذا هو السر فى إطلاقه على القصيدة اسما آخر هو « الكعكة الحجرية » . وقد أبان الشاعر ذلك فى الإصحاح الرابع[٢] :

دقتْ الساعة القاسية
وقفوا فى ميادينها الجهمة الخاوية
واستداروا على درجات النصب
شجرا من لهب
يعصف الريح من وريقاته الغضة الدانية
فيئن بلادى .. بلادى
(بلادى البعيدة)

والتسمية « الكعكة الحجرية » كما هو واضح تحمل طابع المفارقة الذى يكاد يكون سمة مطردة من سمات أمل الأسلوبية كما سنعرف فيما بعد .

والخروج الذى يعنيه الشاعر هو الخروج للنضال والكفاح المسلح ضد الظلم والموت والظلام والقهر والضياع ... لذلك استهل القصيدة بمطلع قوى ثائر صاعق يصرخ بالجماهير للخروج المناضل :

أيها الواقفون على حافة المذبحة
أشهروا الأسلحة
سقط الموت وانفرط القلب كالمسبحة
والدم انساب فوق الوشاح

---

(١) الديوان ٢٢٦ .
(٢) الديوان ٢٣٢ .

والمنازل أضرحة
والزنازن أضرحة
والمدى أضرحة
فارفعوا الأسلحة واتبعونى .

وهذا الخروج المناضل يتمخض عنه خروج آخر هو البعث أو الانسلاخ من قيم الهزيمة والضعف والاستسلام ، فشعار الزاحفين كما قال الشاعر فى آخر الإصحاح هو « الصباح »[١] .

وصوت الجماهير
يكتسح العتمة الباقية
يتغنى لليلة ميلاد مصر الجديدة[٢] .

وواضح أن تجربة الشاعر تجربة عصرية بحت ، تمثل رؤية ثورية ناضجة ، وليس للعهدين القديم والجديد من تأثير يذكر فى هذه القصيدة أكثر من العنوان وتقسيم القصيدة إلى ستة إصحاحات يمثل كل إصحاح موقفًا أو مشهدًا فى الرؤية .

* * *

أما السفران الباقيان : « سرحان لايتسلم مفاتيح القدس »[٣] وسفر « ألف دال » فعنوان كل منهما عصرى وإن تقسما إلى إصحاحات .. وسفر « ألف دال » أو سفر أمل دنقل يقدم فيه أمل نماذج إنسانية قد تبدو غريبة شاذة ، ولكنها فى حقيقة أمرها واقعية لها وجودها العجيب ، ولها دبيبها ومكانها فى مجتمعنا المصرى ، وماكان هذا السفر إلا انعكاسًا ورؤية أمينة لما مر بأمل من صور رآها رأى العين ولم يغير فى رسم معالمها إلا بقدر ماتقتضيه متطلبات الفن ، ومن تلك المواقف والمشاهد ماتقصه زوجته فى كتابها عنه :

---

(١) الديوان ٢٣١ .
(٢) الديوان ٢٣٣ .
(٣) سرحان هو سرحان بشارة الذى أطلق النار على كندى فأرداه قتيلًا .

فى شقة بشارع الأنتكخانة بعد منتصف الليل دق جرس الباب ، فإذا بفتاة ــ صغيرة فقيرة المظهر ــ كانت تظن أن ساكنى الشقة طلاب عرب ، ففوجئت بنا ، ولتدارى الموقف ، وقفت تشرح لأمل كيف اعتدى عليها الطلاب الذين كانوا يسكنون قبلنا ، وكيف لم يدفعوا لها أجرها كاملًا .

كان أمل يستمع جيدًا وبقدر كبير من التوحد الإنسانى مع الفتاة ... فى هذه اللحظة كان أمل يمارس دور الشاعر عندما يلتقى بنموذجه الإنسانى وجهًا لوجه ، بل كدت أرى قصيدته (سفر ألف دال ــ الإصحاح السادس) رأى العين :

كان يجلس فى هذه الزاوية
عندما مرت المرأة العارية
ودعاها فقالت له أنها لن تطيل القعود
فهى منذ الصباح تفتش مستشفيات الجنود
عن أخيها المحاصر فى الضفة الثانية
(عادت الأرض لكنه لايعود)
وحكت كيف تحتمل العبء طيلة غربته القاسية
وحكت كيف تلبس ــ حين يجئ ملابسها الضافية
وأرته له صورة بين أطفاله .. ذات عيد
.... وبكت[1] .

ويمضى « ألف دال » يعبر تعبيرًا مأساويا عن هذه الصور الإنسانية الفاجعة ، وهى فى مجموعها تدين بشدة الأوضاع الاجتماعية والأوضاع السياسية المختلة المتناقضة . وكل إصحاح من الإصحاحات العشرة يعتبر قرار اتهام صارخ لشريحة من شرائح المجتمع مصحوبًا بحيثياته وأسانيده . وهو يعرض ويدين ويحسم بلسانه هو ، وهذا يفسر تسمية السفر بألف دال أو أمل دنقل .

* * *

(١) الديوان ٢٤٨ .

ومزامير التوراة كلها مناجيات وأدعية لذات الله ، تتحدث عن فضله ونعيمه وجماله وجمال خلقه فيها خيال رومانسى رائع ، ولكن « أمل » — على مايظهر — لم يعايش المزامير — على الرغم من أن فيها أرق مافى العهد القديم من جماليات . وليس له مايمكن أن يدور فى فلك المزامير إلا قصيدته الأولى « صلاة » كما ذكرنا .

وربما كان أمل متأثرًا إلى حد ما « بمزامير » أدونيس[1] فهى تدور فى نفس فلكها ، بعيدًا عن أسلوب المناجيات ، وإن كانت مزامير أدونيس أدخل ماتكون فيما يسميه « بقصيدة النثر »[2] .

* * *

وأخيرًا نرى لبعض عبارات العهدين وصورهما الجزئية مكانًا فى دواوين أمل دنقل نعرض أهمها وأبرزها فيما يأتى :

١ — فى ديوان « مقتل القمر » :

....

فى صمت « الكاتدرائيات » الوسنان
صور « للعذراء » المسبلة الأجفان
يامن أرضعت الحب صلاة الغفران
وتمطى فى عينيك المسبلتين
شباب الحرمان[3] .

٢ — فى ديوان : البكاء بين يدى زرقاء اليمامة :

— أغلقى المذياع

---

(١) ديوان أدونيس الأعمال الكاملة المجلد الأول ٢٥١ ، ٢٧٧ ، ٣٢٧ ، ٣٥٥ ، ٣٨٣ ، ٤٠٥ .
(٢) هذا باستثناء « مزامير الإله الضائع » ديوان أدونيس الأعمال الكاملة المجلد الأول ٢١٣ — ٢١٧ فهى شعرية ، وهى تذكرنا إلى حد بعيد بنشيد الإنشاد لسليمان الحكيم فى العهد القديم .
(٣) الديوان ٥٩ .

هذا زمن السكتة ،
« سالومى » تغنى
من ترى يحمل رأس « المعمدان »[1]
ــ ارتاح الرب الخالق فى اليوم السابع
لكن لم يسترح الإنسان[2]

ــ ويضمن إحدى قصائده عنوانًا إنجيليا وهى قصيدة « العشاء الأخير »[3] ويستخدم بعض الكلمات الإنجيلية مثل كلمة « العماد » :

كل من تعشقه أمى : أب لى فى العماد[4] .

ــ ويعرض فى هذه القصيدة مشهد العشاء الأخير للمسيح وحواريه :

وتنبأت بما كان . وما سوف يكون
فكسرت الخبز ، حين امتلأت كاسى من الخمر القديمة
قلت : ياإخوة ، هذا جسدى فالتهموه
ودمى هذا حلال ... فاجرعوه[5] .

---

(١) الديوان ١٠٨ .

يحيى أو يوحنا المعمدان كان نبيا من أنبياء الله . نبىء قبل الثلاثين وكان يدعو الناس إلى التوبة والتقوى ، ويغمرهم فى نهر الأردن ، وقد اعتمد منه المسيح . عارض « هيرودس » حاكم فلسطين من الزواج من بنت أخيه واسمها « هيروديا » أو سالومى وكانت هى وأمها ترغبان فى هذا الزواج . رقصت سالومى أمام هيرودس وهى فى كامل زينتها ، فطلب منها ــ لشدة سعادته ــ أن تطلب منه ماتريد ، فطلبت منه أن يقدم إليها رأس يوحنا فى طبق ، فحقق رغبتها [انظر : النجار : قصص الأنبياء ٣٦٩] .

(٢) الديوان ١١٠

جاء فى سفر التكوين : الإصحاح ١ ــ ٣ :

فأكملت السموات والأرض وكل جندها وفرغ الله فى اليوم السابع من عمله الذى عمل ، فاستراح فى اليوم السابع من جميع عمله الذى عمل ، وبارك الله اليوم السابع وقدسه ، لأنه فيه استراح من جميع عمله الذى عمل الله خالقنا .

(٣) الديوان ١٣٤ .

(٤) الديوان ١٣٧ .

(٥) الديوان ١٣٨ .

فى العهد الجديد « وأخذ (المسيح) خبزا وشكر وكسر وأعطاهم قائلا : هذا هو جسدى الذى . =

— ويشير أمل مرة أخرى إلى واقعة العشاء الأخير فى قصيدة أخرى وإن جاء ذلك فى صورة أقل امتدادًا وهى قصيدة « عشاء »[1] .

قصدتهم فى موعد العشاء
تطلعوا لى برهة
ولم يرد واحد منهم تحية المساء
وعادت الأيدى تراوح الملاعق الصغيرة
فى طبق المساء
....
نظرت فى الوعاء
هتفت « ويحكم دمى »
هذا دمى ... فانتبهوا
لم يأبهوا !
وظلت الأيدى تراوح الملاعق الصغيرة
وظلت الشفاه تلعق الدماء

— وفى ديوان العهد الآتى :

يستهل الشاعر قصيدة « صلاة » باستهلال الصلاة فى المسيحية مع استبدال كلمة مباحث بكلمة السموات

أبانا الذى فى المباحث . نحن رعاياك . باق لك
الجبروت . وباق لنا الملكوت . وباق لمن تحرس الرهبوت[2]

= يبذل عنكم اصنعوا هذا لذكرى وكذلك الكأس أيضًا بعد العشاء قائلا هذه الكأس هى العهد الجديد بدمى الذى يسفك عنكم ... » .

(إنجيل لوقا الإصحاح الثانى والعشرون ١٩ — ٢٠) .

(١) الديوان ٣٦١ .

(٢) الديوان ٢٢٢

فى إنجيل لوقا « .... فقال لهم (المسيح) : متى صليتم فقولوا : أبانا الذى فى السموات : ليتقدس اسمك . ليأت ملكوتك لتكن مشيئتك كما فى السماء كذلك فى الأرض .... » (الإصحاح الحادى عشر ٢) .

ولكنها ــ كما ذكرنا ــ أشبه بما تكون بأسلوب المزامير .

ــ **وفى سفر ألف دال :**

يأبانا الذى صار فى الصيدليات والعلب العازلة
نجنا من يد القابلة[1] .

(١) الديوان ٢٤٥ .

المصدر الثالث : التراث العربى والإسلامى .

ذكرنا من قبل أن أمل دنقل يرى أن انتماء مصر الحقيقى إنما هو انتماء عربى إسلامى وليس انتماء فرعونيا ، وأن الاعتزاز بهذا الانتماء ضرورة لاتنقضى ، لأنه يتفق مع الواقع التاريخى ، ويتفق مع واقعنا الحاضر لتحقيق الهوية المصرية ، ويتفق أخيرًا مع الواقع النفسى والعقلى والعقدى لرجل الشارع الذى يرى أن بطله المثالى هو خالد بن الوليد وصلاح الدين الأيوبى وسعد بن أبى وقاص والخنساء لاأحمس وأخناتون وأوزوريس وإيزيس .

وكان أمل دنقل يردد هذه المقولة ويلح عليها ويؤمن بها بحق . وكانت قصائده خير شاهد على ذلك ، فوظف التراث العربى والإسلامى بكل شرائحه من شخصيات ووقائع وبلاد وحيوانات وأساطير وشعر وعادات وتقاليد .

وسنحاول أن نتعرف فى إيجاز على العناصر التراثية التى استدعاها أمل ووظفها فى شعره . ويمكن أن تندرج تحت الألوان الآتية :

١ ــ الشـــخصيات
٢ ــ التاريخ والأسطورة
٣ ــ الشعر والمأثورات الأدبية
٤ ــ الحصـــان العربـــى .

العنصر الأول : الشخصيات .

ويمكن تقسيمها إلى نوعين :

شخصيات رئيسية محورية وهى الشخصيات التى كانت عنوانا لقصائد وجعل منها رموزا لقيم أساسية حرص على إبرازها وتكثيفها ، فهى تقوم بالدور الأكبر على مدار القصيدة كلها ومنها : زرقاء اليمامة وخالد بن الوليد وأبو موسى الأشعرى وصقر قريش والمتنبى وأبو نواس وقطر الندى .

والنوع الثانى يمكن أن نطلق عليه **الشخصيات السياقية** أى الشخصيات التى تحتل جزءًا من سياق القصيدة . وهى كثيرة فى شعر أمل مثل عنترة

العبسى وأسماء بنت أبى بكر وزياد بن أبيه والحجاج وسيف الدولة وشجرة الدر .... إلخ .

* * *

فمن أهم الشخصيات التى عرض لها الشاعر زرقاء اليمامة . وهى شخصية تاريخية حقيقية وإن بالغ المؤرخون فى قدراتها وأخبارها ، ونسبوا إليها من الخوارق مايجعل منها شخصية تاريخسطورية ، أى مزيجًا من التاريخ والأسطورة . ويضرب بها المثل فى قوة البصر ، فقيل « أبصر من زرقاء اليمامة »[1] . وهى امرأة من جديس من أهل اليمامة (جوّ) (وجو اسم لليمامة) . يقال إن حسان تبع سار من اليمن بجيشه لقتال قبيلتها ، فلما صاروا من جوٍّ على مسيرة ثلاث ليال ، صعدت الزرقاء فنظرت إلى الجيش . وقد أمروا أن يحمل كل رجل منهم شجرة يستترون بها ليلبسوا عليها فقالت يا قوم لقد أتتكم الشجر ، أو أتتكم حمير ، فلم يصدقوها فقالت على مثال الرجز :

أقسم بالله لقد دب الشجر أو حمير قد أخذت شيئًا يجرّ

فلم يصدقوها . فقالت : أحلف بالله لقد أرى رجلًا ينهش كتفًا ، أو يخصف النعل ، فلم يصدقوها ، ولم يستعدوا حتى صبحهم حسان فاجتاحهم ، فأخذ الزرقاء فشق عينيها فإذا فيها عروق سود من الإثمد ، وكانت أول من اكتحل بالإثمد من العرب[2] .

وقد حفل الشعر العربى القديم بذكر زرقاء اليمامة ففى الجاهلية نظم الأعشى ، وكذلك النابغة أبياتًا فيها ، ويشير النابغة فى أبياته التى ضمنها معلقته إلى واقعة أخرى غير واقعة جيش تبع فقال مخاطبًا النعمان بن المنذر :

واحكم كحكم فتاة الحى إذ نظرت
إلى حمام سراع وارد الثمد

---

(١) الميدانى : مجمع الأمثال ١/٥١٨ .
(٢) انظر : الميدانى مجمع الأمثال ١/٥١٨ .

قالت ألا ليتما هذا الحمام لنا
إلى حمامتنــا ونصفــه فقــدِ
يحفــه جانبــا نيــق وتتبعــه
مثل الزجاجة لم تكحل من الرمد
فحسبـوه فألفــوه كما حسبت
تسعا وتسعين لم تنقص ولم تزد
فكمــلت مائــة فيها حمامتها
وأسرعت حسبة فى ذلك العدد[1]

والنابغة هنا يشير إلى حادثة أخرى لاتدل على قوة نظر الزرقاء فحسب ولكن تدل على ذكائها وحضور بديهتها أيضاً .

وقد صور النمر بن تولب الشاعر المخضرم قصة الزرقاء وجيش تبع تصويرًا دقيقًا فقال[2] .

وفتاتهم عنز عشيـة آنست ... من بعد مرأى فى الفضاء ومسمع
قالت أرى رجلًا يقلب نعله ... أصلًا وجوّ آمن لم يفـزع
فكأن صالح أهل جوّ غدوة ... صبحوا بذيفان السمام المنقع
كانوا كأنعم من رأيت فأصبحوا ... يلوون زاد الراكب المتمتـع
ورأت مقدمة الخميس وقبله ... رقص الركاب إلى الصباح بتبع
قالت يمامة احملونى قائمًا ... إن تبعثوه باركًا بى أضرع

ويذكر المتنبى زرقاء اليمامة فى مجال الفخر بنفسه فيقول من قصيدة طويلة :

وأبصر من زرقاء جوٍّ لأننى ... إذا نظرت عيناى ساواهما علمى[3]

(١) شرح القصائد العشر للتبريزى ٢١٨ .
(٢) شعر النمر بن تولب ٧٤ .
(٣) شرح ديوان المتنبى ٤ / ١٧١ .

فالزرقاء فى التاريخ رمز النظر البعيد والحكمة والذكاء وصدق الانتماء والرأى والرؤية . وفى قصيدة « البكاء بين يدى زرقاء اليمامة »[1] التى يعتبرها بعض النقاد إحدى « معلقات العصر »[2] يصف أمل دنقل الزرقاء بأنها « عرافة مقدسة » وأنها « نبية مقدسة »[3] .

وقد نظم الشاعر هذه القصيدة فى ١٣ يونيو ١٩٦٧ ، أى بعد النكسة أو الهزيمة النكراء بقرابة أسبوع ووجد أن كل مصرى مثقل بأحزان الهزيمة ، وقلبه ممزق من عارها ومخازيها .

ويرى لويس عوض أن الشاعر يرمز بزرقاء اليمامة إلى « مصر » ، تلك العرافة الخالصة التى ذهبت تحذر قومها من ذلك اليوم المشئوم ، ولكن قومها استخفوا بها ، ومضوا فى لهوهم وقصفهم وخيلائهم المغرورة حتى تمت الواقعة وضاع كل شئ[4] .

وسياق القصيدة لايسمح بهذا التفسير ، فمصر هى الضحية بأرضها وأبنائها وبحارها واقتصادها . وزرقاء اليمامة تمثل النذير العبقرى المخلص البعيد النظر الذى لايدخر وسعا فى إنذار أمته بالنكبة النكباء قبل وقوعها بعد أن دلت عليها مقدماتها ، ولكنها مقدمات لايدرك أبعادها وأخطارها إلا من أوتى رجاحة العقل وبعد النظر والإخلاص الوافى للأمة مستهينًا بكل لون من ألوان التضحيات . فالأقرب إلى منطق العقل والقصيدة والأحداث التى شهدتها مصر قبل النكبة أن تكون زرقاء اليمامة رمزًا إلى « الصفوة » من بنى مصر كتابًا وشعراء ودعاة ، هؤلاء الذين رصدوا أنفسهم لدق أجراس الخطر وتنبيه حكام مصر إلى نذر الكارثة ، منتصرين لكلمة الحق والحرية ، فكان نصيبهم القتل

(١) الديوان ٨٣ .

(٢) عبد العزيز المقالح فى مجلة « الثقافة » الجزائرية ٢٩٣ .

(٣) لم يعرف عن زرقاء اليمامة أنها احترفت العرافة والكهانة إنما كان ذلك لزرقاء أخرى هى « الزرقاء بنت زهير » وهى من قضاعة . انظر خبرها فى الأغانى ٤٥٩٣/١٣ ولكن سياق قصيدة أمل يقطع بأنه يتحدث عن زرقاء اليمامة .

(٤) « شعراء الرفض » الأهرام ١٩٧٢/٧/٧ .

أو السجن والتشريد . وكأنى بالشاعر ـــ وهو يتحدث بلسان جندى من ضحايا النكسة مثقل بالدم والجراح ـــ **يحرص على تعميق فكرتين** :

الأولى : هى صدق ماحذر منه هؤلاء الصفوة : فهو يُشهد العرافة المقدسة على هذه الحال المنكوسة الموكوسة :

جئت إليك .. مثخنًا بالطعنات والدماء
أزحف فى معاطف القتلى وفوق الجثث المكدسة
منكسر السيف مغبر الجبين والأعضاء[1]
....
....
أسأل يازرقاء
عن وقفتى العزلاء بين السيف والجدار
عن صرخة المرأة بين السبى والفرار
كيف حملت العار[2]

والثانى : الحرص على ديمومة هذا الصوت النقى الحر ، وكأنه يخشى أن تسكت فواجع الهزيمة هذا الصوت القوى المخلص . ومن ثم كان إلحاح الشاعر على الزرقاء أن تتكلم :

تكلمى أيتها النبية المقدسة
تكلمى .. بالله .. باللعنة .. بالشيطان
....
تكلمى... لشد ما أنا مهان[3]
....
أيتها النبية المقدسة
لاتسـكتى[4]

---

(١) الديوان ٨٣ .
(٢) السابق ٨٤ .
(٣) السابق نفس الصفحة .
(٤) السابق ٨٥ .

....

تكلمى أيتها النبية المقدسة

تكلمى ... تكلمى ....

وقصة زرقاء اليمامة — كما يقول الدكتور لويس عوض — شبيهة بأسطورة كاساندرا المجذوبة بنت بريام ملك طروادة التى كانت قبل حرب طروادة تتجول فى أرجاء القصر الملكى وقد تقمصتها روح العرافة ، فتنبأت بدمار طروادة ، وتتنبأ لآلها بالويل والثبور ، والناس لاتفهم أنها تقرأ القدر المسطور الذى كتب على الطرواديين لأن أخاها باريس الجميل اختطف هيلانة الجميلة زوجة منيلاوس ملك اليونان ، ولذلك اتهموها بالجنون ولم يأخذوا قولها مأخذ الجد حتى وقعت الواقعة[1] .

ومجرد التشابه بين الأسطورتين لايقطع بتأثر اللاحق بالسابق لأن استشراف المستقبل واستشفافه والتنبؤ بما يحمله من وقائع وأحداث يمثل جزءًا من تاريخ كل أمة فى عهودها المتقدمة ، سواء أكان ذلك باليقظة والوعى[2] أو عن طريق الأحلام[3] . وفى ذلك يقول ابن خلدون[4] « ... وأكثر مايعتنى بذلك ويتطلع إليه الأمراء والملوك فى آماد دولتهم . ولذلك انصرفت العناية من أهل

---

(١) لويس عوض الأهرام ١٩٧٢/٧/٧ .

وانظر له « أسطورة أوريست والملاحم العربية » ص ٦ .

(٢) مثل نبوءة الكاهنة للزباء (زنوبيا) وفيها تقول : أرى هلاكك بسبب غلام مهين ، غير أمين ، وهو عمرو بن عدى ، ولن تموتى بيده ولكن حتفك بيدك . (تاريخ الطبرى ٦٢٢/١) .

(٣) من أشهر هذه الرؤى رؤيا الملك وتتلخص فى أنه رأى فى المنام سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف وقد فسرها يوسف عليه السلام بأن مصر سيأتى عليها سبع سنين من الخصب تتبعها سبع من الجدب والقحط .

(انظر النجار : قصص الأنبياء ١٢٨)

ومارأته عاتكة بنت عبد المطلب فى مكة : شيخًا يلقى صخرة من فوق جبل أبى قبيس فتتحول إلى فتات يتوزع على كل بيوت مكة ، وفسرت هذه الرؤيا بأنه ستقع هزيمة نكراء على قريش ولايبقى بيت إلا ومنه قتيل . وقد تحقق ذلك فى غزوة بدر .

(انظر سيرة ابن هشام ٢/ ١٨١)

(٤) مقدمة ابن خلدون ٢٩٧ .

العلم إليه . وكل أمة من الأمم يوجد لهم كلام من كاهن أو منجم أو ولى فى مثل ذلك من ملك يرتقبونه ، أو دولة يحدثون أنفسهم بها ، ومايحدث لهم من الحرب والملاحم ، ومدة بقاء الدولة وعدد الملوك فيها ... » .

* * *

وشخصية زرقاء اليمامة هى شخصية تاريخسطورية ـــ ككثير من شخصيات الجاهلية ـــ أى أنها ولاشك كان لها وجودها الفعلى ، وأنها كانت تتمتع بقدرات خاصة فى الذكاء وبعد النظر ، ولكن الذين نقلوا أخبارها ـــ بدافع من فرط الإعجاب أو ضعف التمحيص ـــ ضخموا من هذه القدرات مما لايتفق مع العلم ، بل ينكره إنكارًا تاما . ولكنها على أية حال انفردت فى التاريخ العربى كله بقوة البصر ، وليس فيه شخصية تماثلها أو تشركها فى هذه الخصيصة .

ومن ثم كان الشاعر موفقا فى اختيار هذه الشخصية « للبكاء بين يديها » ولتكون شاهدة وحاكمة على سنوات الانكسار والهوان . ولم يكن بكاء الشاعر ـــ أو الجندى المغلوب على أمره فى نكسة ١٩٦٧ ـــ بكاء الاستسلام والضعف والانهيار ولكنه بكاء الإشفاق والرثاء للدماء البريئة التى سفكت ، وبكاء العزيز الحر الذى رأى كرامة وطنه تنتهك ، وأرضه تقتطع ، ومع ذلك فهو يمشى رفيع الرأس وإن كان حزينًا مفطور القلب :

ثم مشيت دون أن أقتل نفسى دون أن أنهار
ودون أن يسقط لحمى من غبار التربة المدنسة

ثم يطالب الزرقاء التى ترمز ـــ كما ذكرت ـــ إلى صاحب كل صوت جرىء حر ـــ أن تواصل مسيرة الكلمة الحرة الموجهة المخلصة حتى لاتتكرر المأساة ويكون الضياع الأبدى الذى لاقيامة بعده ..[1] .

* * *

---

(١) ومن الشخصيات الجاهلية التى وظفها أمل كذلك كليب وجساس بن مرة والزير سالم واليمامة وسنعرض لذلك عند حديثنا عن الأسطورة فى شعره .

وتأتى العرافة والتنبؤ والإرهاص بالهزيمة قبل وقوعها بثلاثة أشهر ولكن على لسان الشاعر أو أبى موسى الأشعرى فى قصيدته « حديث خاص مع أبى موسى الأشعرى »[1] وإن سبق ذلك إرهاص أخفى بالهزيمة فى مايو سنة ١٩٦٦ بقصيدة « الأرض والجرح الذى لاينفتح »[2] .

ويفسر أمل دنقل قدرة الشاعر على التنبؤ بأنه « درجة من الوعى بالواقع الذى يحدث حواليه ، بمعنى أن الشاعر يملك من الوعى بالواقع والالتصاق به مايمكنه من أن يحس باتجاه الأشياء والأحداث »[3] .

وعلى طريقة أمل ــ كما سنفصل عند الحديث عن طريقته فى التعامل مع التراث ــ يلبس الماضى بالحاضر أو يسقطه عليه مستخدمًا الإشارات التاريخية المتوهجة لإبراز المفاهيم والقيم السياسية والاجتماعية التى يحرص على إبرازها ، كما تتعدد الأصوات للشخصية الواحدة فيكون لها صوتها التراثى كما يكون لها صوتها المعاصر ، وكلاهما يخدم رؤية الشاعر ويحقق قيمه ومفاهيمه . والرؤية المستقبلية أو العرافة هى المحور الرئيسى فى هذه القصيدة ، حيث نسمع صوتين

---

(١) الديوان ١٤١ .

وأبو موسى الأشعرى : هو عبد الله بن قيس (٢١ ق هـ ــ ٦٢ هـ) ولد فى زبيد باليمن ، وقدم مكة عند ظهور الإسلام فأسلم وهاجر إلى أرض الحبشة ، ثم استعمله رسول الله ﷺ على زبيد وعدن ، وولاه عمر بن الخطاب البصرة سنة ١٧ هـ ؛ فافتتح أصبهان والأهواز . فلما استشهد عمر وجاء عثمان أقره عليها ثم عزله ، فانتقل إلى الكوفة فطلب أهلها من عثمان أن يوليه عليهم فاستجاب لهم ، وأقره علىّ عليها بعد استشهاد عثمان ثم عزله على ، لأنه حذر أهل الكوفة من الاشتراك فى القتال فى صف على أو معاوية . فلما كان التحكيم أصر اليمانية على أن يكون أبو موسى حكمًا عن علىّ فى مواجهة عمرو بن العاص واضطر علىّ إلى الموافقة على كره منه وكان أن اتفق الحكمان على خلع علىّ ومعاوية وأعلن أبو موسى ذلك ، ولكن عمرا أعلن خلع علىّ .. وتثبيت معاوية على ماهو معروف فى التاريخ .

(انظر طبقات ابن سعد ٧٩/٤ . وأسد الغابة ٢٦٧/٣) .

(٢) الديوان ٧٩ . وانظر حسن توفيق : اتجاهات الشعر الحر ٣٣ .

ونسيم مجلى « أمل دنقل أمير شعراء الرفض » .

ص ٧٢ مجلة أدب ونقد العدد ١٣ يونيو ــ يوليو ١٩٨٥ .

(٣) إبداع العدد العاشر السنة الأولى أكتوبر ١٩٨٣ .

(حديث مع أمل دنقل ١٢٠) .

يتبادلان العرافة والهدوء ، وعرافتهما وهدوءهما من أنهما أدركا أن الحياة قائمة على التناقض ، فخرجا من النقيضين بلا اندماج فالشاعر هو أبو موسى الأشعرى فى ثياب عصرية ... »[1] .

ورؤى أبى موسى التى تتلاحم مع رؤى الشاعر تنضح بالتشاؤم المر ، وترسم خطوطًا بشعة يقشعر منها البدن للمستقبل الذى ينتظر مصر :

ويكون عام .. فيه تحترق السنابل والضروع
تنموا حوافرنا ـــ مع اللعنات ـــ من ظمأ وجوع
يتزاحف الأطفال فى لعق الثرى
ينمو صديد الصمغ فى الأفواه
فى هدب العيون فلا ترى
تتساقط الأقراط من آذان عذراوات مصر
ويموت ثدى الأم .. تنهض فى الكرى
تطهو على نيرانها الطفل الرضيع[2]

....

....

وستهبطين على الجموع
وترفرفين ... فلا تراك عيونهم ... خلف الدموع
تتوقفين على السيوف الواقفة
تتسمعين الهمهمات الواجفة
وسترحلين بلا رجوع
ويكون جوع
ويكون جوع[3] .

* * *

---

(١) د. لويس عوض : شعراء الرفض (الأهرام) ١٩٧٢/٧/٧ .
(٢) الديوان ١٤٥ .
(٣) الديوان ١٤٦ . .

وتأتى شخصية عبد الرحمن الداخل لتكون عنوانًا لقصيدة « بكائية لصقر قريش »[1] . وصقر قريش عاش طيلة حياته رمزًا للتصميم والعزم والشجاعة والقوة .. لذلك استطاع أن يبنى ملكه العظيم وينتصر فى كل معاركه ... ولكن الشاعر ينظم بكائية لصقر مهزوم مكسور مهيض الجناح « باق على الرايات مصلوبًا مباحًا » . إنه رمز للأمة العربية المهزومة المقهورة وهزيمتها جاءت من الداخل على يد « السادة » الذين وقفوا فى بوابة الصمت المملح : .

يتلقون الرياحا
ليلفوها بأطراف العباءات
يدقوا فى ذراعيها المسامير[2] .

وكل ذلك مهد الطريق للغرباء الذين جاءوا يحتلون ويستبيحون كل شيء فيه و :

يشهرون الصلف الأسود فى الوجه سلاحا
ينقلون الأرض ...
نحو الناقلات الراسيات ــ الآن ــ فى البحر
التى تنوى الرواحا

---

(١) هو عبد الرحمن معاوية بن هشام بن عبد الملك (الداخل) ١١٣ ــ ١٧٢ هـ مؤسس دولة الخلافة الأموية بالأندلس . فر إلى الأندلس عندما سقطت الدولة الأموية سنة ١٣٢ هـ . واستطاع أن يهزم كل أعدائه ويقضى على الثورات التى قامت فى وجهه . وفى سنة ١٦١ هـ استطاع أن يمزق جيش شارلمان الذى استعان به بعض أعدائه . أقام حكومة مركزية عاصمتها قرطبة ، واتخذ الوزراء والولاة على الأقاليم ، وعنى بالجيش والبحرية حتى بلغت قواته مائة ألف زيادة على أربعين ألفا من الحرس الخاص .

ويقال إن أول من أطلق عليه لقب « صقر قريش » الخليفة المنصور العباسى مؤسس بغداد فقد سأل فى بعض مجالسه : « من صقر قريش من الملوك ؟ » قالوا « أمير المؤمنين .... » قال : لا . قالوا « معاوية » قال « لا ... صقر قريش هو عبد الرحمن بن معاوية الذى عبر البحر ، وقطع القفر ، ودخل بلدًا أعجميا منفردًا بنفسه ، فمصر الأمصار ، وجند الأجناد ، ودون الدواوين ، وأقام ملكًا عظيمًا بعد انقطاعه بحسن تدبيره وشدة شكيمته . » (انظر : أحمد عطية الله : القاموس الإسلامى المجلد الثانى ٣١٦ ــ ٣١٧ . والمجلد الرابع ٢٢٩) .

(٢) الديوان ٣٤٣ .

دون أن تطلق فى رأس الحصان
طلقة الرحمة ،
أو تمنحه بعض امتنان[1] .

إن صورة الماضى المتوهج الناضر المنتصر .. صورة صقر قريش العزم .. والتصميم .. والمضاء فقدت فى الحاضر المكسور كل عوامل النصر والثبات .

* * *

وفى نفس الفلك تدور قصيدة « خطاب غير تاريخى على قبر صلاح الدين » ... والقصيدة نظمها أمل سنة ١٩٧٦ م وفيها هجوم شديد على عبد الناصر[2] . وهى ابتداء من عنوانها تتدفق بالسخرية المرة والتهكم الشديد بعبد الناصر ، ومن أشد نبراتها وأوجعها :

مرت خيول الترك
مرت خيول الشرك
مرت خيول الملك النسر
مرت خيول التتر الباقين
ونحن ــ جيلا بعد جيل ــ فى ميادين المراهنة
نموت تحت الأحصنة
وأنت فى المذياع ، فى جرائد التهوين
تستوقف الفارين
تخطب فيهم صائحًا « حطين »
وترتدى العقال تارة ،
وترتدى ملابس الفدائيين
وتشرب الشاى مع الجنود
فى المعسكرات الخشنة .

---

(١) الديوان ٣٤٤ .
(٢) انظر ، عبله الروينى الجنوبى ١٣٩ .

فصلاح الدين هنا رمز واضح لعبد الناصر ولكن الشاعر يسوقه على سبيل التهجم والتهكم والسخرية ، ويدافع أمل عن نفسه فى هذه القصيدة فيقول :

« إنى لاأكره عبد الناصر ، ولكن فى تقديرى دائمًا أن المناخ الذى يعتقل كاتبًا ومفكرًا لايصح أن أنتمى إليه أو أدافع عنه ، إن قضيتى ، ليست عبد الناصر حتى ولو أحببته ، ولكن قضيتى دائمًا هى الحرية »[1] .

* * *

وفى قصيدة « الحداد يليق بقطر الندى »[2] نلتقى بصورتين تتقاسمان القصيدة ، أو تتناوبان مقاطعها : صورة قطر الندى وصورة أبيها خمارويه ، وقد تتفق صورة خمارويه فى بعض خطوطها مع صورته التاريخية ، أما صورة قطر الندى فالشاعر لم يقترب بها إلى التاريخ إلا قليلا ، ولكن تبقى الصورتان رمزين مختلفين :

فقطر الندى رمز للأرض المصرية والعربية السليبة التى ضاعت ضحية التهاون والتفريط والتخاذل :

---

(١) المرجع السابق ١٤٠ . وتذكر عبلة الروينى أن أمل قرأ عليها القصيدة سنة ١٩٧٦م أى بعد موت عبد الناصر بست سنوات . مع أنه فى ٢٨ سبتمبر سنة ١٩٧٠م بكى عبد الناصر بقصيدته الرائعة « لاوقت للبكاء » (الديوان ٢١٤) وحينما ألقاها نشج بالبكاء . ودفاع أمل كما هو واضح دفاع واه لأن السخرية فى القصيدة منصبة على عبد الناصر . والفصل بين الحاكم وبين مناخ عهده لايستسيغه العقل لأن هذا « المناخ » هو انعكاس لطريقة الحاكم فى السياسة والحكم . ويزيد هذا الدفاع وهنا أن أسلوب سياسة عبد الناصر فى اعتقال الكتاب والمفكرين لم يكن سرا خافيًا حتى يبكيه الشاعر بكاء مرا حال موته ، ثم يهجوه هجاء شنيعًا بعد ذلك بست سنوات كأنما قد ظهر له من سياسته مالم يكن يعرفه أحد !! .

(٢) الديوان ١٦٣ .

وقطر الندى هى أسماء بنت خمارويه بن أحمد بن طولون (.... — ٢٨٧ هـ) تولى خمارويه الحكم بعد أبيه أحمد بن طولون . أقره الخيفة المعتضد على عمله ، وتزوج ابنته قطر الندى وكان صداقها ألف ألف درهم ، وكانت موصوفة بفرط الجمال والعقل . ويقال إن المعتضد أراد بنكاحها افتقار الطولونية وكذا كان ، فإن أباها جهزها بجهاز لم يعمل مثله ، حتى قيل كان لها ألف هاون ذهبًا . وشرط عليه المعتضد أن يحمل كل سنة بعد القيام بجميع وظائف مصر وأرزاق أجنادها مائتى ألف دينار فأقام على ذلك إلى أن قتله غلمانه بدمشق على فراشه سنة ٢٨٢ هـ .

(انظر وفيات الأعيان ٢٤٩/٢ — ٢٥١) .

قطر الندى ياليلْ
تسقط تحت الخيل
قطر الندى يامصر
قطر الندى فى الأسر

أما خمارويه فهو رمز الرفاهية والإسراف المدمر والتفريط فى الأرض وحق الوطن ، فكل همه الرقود على بحيرة الزئبق بين المغنيات والبنات الحور ، وأمام هذا اللهو الغارق والقيم المهترئة التى يعيشها الرئيس الأعلى لاخلاص لقطر الندى حتى لو كان :

أمامها الفرسان ألف ألف
وخلفها الخصيان ألف ألف

وفى ختام القصيدة تلتقى الصورتان ... السبب والمسبب ... التفريط والمأساة فى مقطوعة مكثفة على لسان « الصوت والجوقة » معا :

كان خمارويه راقدًا على بحيرة الزئبق
فى نومه القيلولة
فمن ترى ينقذ هذه الأميرة المغلولة ؟
من ياترى ينقذها ؟
من ياترى ينقذها ؟
بالســــيف ...
أو بالحيلة ؟

وصورة « قطر الندى » الأسيرة فى هذه القصيدة تذكرنا بشخصية « خولة » فى قصيدة « من مذكرات المتنبى »[1] تلك الفتاة التى هاجمها تجار الرقيق :

.... ثم غادروا شقيقها ذبيحا

(١) الديوان ١٤٧ . (نظمها الشاعر فى حزيران ١٩٦٨م) .

والأب عاجزًا كسيحا
واختطفوها ، بينما الجيران يرنون من المنازل
يرتعدون جسدًا وروحًا

وكانت هاتان الصورتان من « مواليد » النكسة .. خولة بنت عام منها ، وقطر الندى بنت عامين ... ولكن « الصورة » كانت مرسومة فى أعماق الشاعر قبل النكسة بقرابة عام فأرهص بها فى قصيدة نظمها سنة ١٩٦٦م بعنوان « إلى صديقة دمشقية »[(١)] يستهلها بقوله :

إذا سباك قائد التتار
وصرت محظيــة
فشد شعرًا منك فى سعار
وافتض عذرية
واغرورقت عيونك الزرق السماوية
بدمعة كالصيف ماسية
وغبت فى الأسوار
فمن ترى يفتح عين الليل بابتسامة النهار ؟

إن عمق المأساة ليس فى ضياع الأرض فحسب ولكن فى غياب المنقذ المخلص .... فليس فى الساحة العربية إلا « أدعياء بطولة » مثل هؤلاء الذين تمثلهم الشاعر فى أمثال : خمارويه وكافور الإخشيدى « السيد الرخو » كما دعاه الشاعر .

* * *

ويجعل الشاعر من أبى نواس لاشاهدًا على عصره فحسب ، ولكن شاهدًا على عصرنا أيضًا ، أو هو شاهد على تناقضات عصرنا وقيمه المهترئة ، وهى لاتختلف عما كان فى عصره ، أو أى عصر إلا فى الأسماء والأشكال . ويستهل

(١) الديوان ٣٥٧ نظمها الشاعر فى أيلول ١٩٦٦م .

أمل قصيدته « من أوراق أبى نواس »[1] استهلالاً غريبًا بسؤال « إدانى » أو اتهامى لواقع عصرنا وكل عصر :

« ملك أم كتابة ؟ »
صاح بى صاحبى ؛ وهو يلقى بدرهمه فى الهواء
ثم يلقفــه

إنه التناقض أو الصراع بين السلطة والكلمة ، بل الجاه القاهر والكلمة الحرة ... والشاعر صاحب رسالة عليا ينحاز دائمًا — كما نرى فى الورقة الأولى من أوراق أبى نواس — إلى جانب الكتابة . وتبقى « السلطة الغاشمة » هى المشكلة الكبرى أمام الكلمة فهى عدوها اللدود :

أيها الشعر ... يا أيها الفرح المختلس
....
كل ماكنت أكتب فى هذه الصفحة الورقية
صادرته العسس

والسلطة بذهبها « المتلألئ فى كل عين » تستبيح « بنى الأكرمين » كما استباحت الحسين وآله فى كربلاء . وكان الذهب أقوى من كلمات الحسين وسيوف الحسين وجلال الحسين[2] .

وحينما يغيب العدل وتخنق الكلمة الحرة تقع « السلطة الغاشمة » على مرعاها الخصيب ، وتلقى الاتهامات جزافًا على من تشاء . وفى الورقة الثالثة من أوراق أبى نواس تواجهنا هذه الصورة « التاريخية العصرية » أو صورة كل العصور لتعامل السلطة الغاشمة مع الرعية ، وهى أروع ماصور أبو نواس فى أوراقه السبع :

نائمًا كنت جانبه ، وسمعت الحرس
يوقظون أبى !

(١) الديوان ٢٦٢ .
(٢) انظر الورقة السابعة من أوراق أبى نواس ٢٦٦ .

ـ خارجـيّ
ـ أنـا ..... !
ـ مـارق
ـ مـن ؟ أنـا !؟
صرخ الطفل فى صدر أمى
(وأمى محلولة الشعر واقفة فى ملابسها المنزلية)
ـ اخرسـوا
واختبأنا وراء الجدار
ـ اخرسوا
وتسلل فى الحلق خيط من الدم
كان أبى يمسك قامته ومهابته العائلية
ـ ياأبى
ـ اخرسـوا
وتواريت فى ثوب أمى ، والطفل فى صدرها مانبس
ومضوا بأبى تاركين لنا اليتم متشحًا بالخرس[١] .

فمشكلة المشكلات لاتتمثل فى مذهب أو معتقد وإنما تتمثل أساسًا وبحق فى وجه السلطة وطبيعة الحكم :

لاتسألنى إن كان القرآن
مخلوقاً أو أزلى[٢]
بل سلنى إن كان السلطان
لصـا ... أو نصف نبى .

---

(١) الورقة السادسة : الديوان ٢٦٦ .

(٢) مشكلة خلق القرآن قضية شغلت المسلمين من عهد المأمون إلى عهد المتوكل وأول من أثار ذلك المأمون فقال بأن القرآن مخلوق محدث ، وأنكر أحمد بن حنبل وأهل السنة ذلك ، وقالوا إن القرآن قديم أزلى . وقد امتحن أحمد بن حنبل فى سبيل ذلك بالضرب والسجن . والحقيقة أنه قديم أزلى كما أنه مخلوق محدث بناء على زاوية النظر : فالأول هو وصفه إذا أردنا به الكلام النفسى القائم بذاته تعالى =

وقد يحتاج القارئ إلى كثير من قدرة التحمل أو فقد الذاكرة الإرادى ليقنع نفسه بأن يكون أبو نواس واحدًا ممن حملوا أمانة الكلمة وقاسوا ماقاسوا من أجلها وواحدًا من قادة الحكمة لأن الانطباعات النفسية التاريخية عن حقيقة شخصيته وأخلاقياته أقوى من أن يغلبها منطق الفن ولو كان أخاذًا باهرًا .

* * *

ولكن حظ الفكر والفن كان فى قصيدة « من مذكرات المتنبى فى مصر »[1] أوفى منه فى « أوراق أبى نواس » والمحور الفكرى الأساسى فى القصيدة لايختلف كثيرًا عما أراد عبد الوهاب البياتى أن يقوله فى قصيدته « موت المتنبى »[2] فكلاهما تمثيل لفكرة الصراع الأبدى بين الفنان ومايملكه من طاقات هائلة على الخلق والإبداع والسلطة الزمنية الغاشمة ، وماتملكه من أساليب البطش والخداع والمكر[3] ، وإن تفوق أمل بموسيقاه الشفافة[4] والصدق والعفوية وقدرة الحركة النفسية .

فبعد عام من الهزيمة وفى حزيران ١٩٦٨م ينظم أمل هذه القصيدة ووجدانه مازال مثقلا بمشاعر الهزيمة والانكسار ، فيسقط ذلك على شخصية المتنبى الفنان الأسير الذى تجبره السلطة الغاشمة التى تتمثل فى كافور الإخشيدى على أن ينشد فيه الأماديح :

= والثانى هو وصفه إذا أردنا به مابين دفتى المصحف من الألفاظ المركبة من الحروف والأصوات .
(انظر تفصيل هذه المحنة فى كتاب « القضايا الكبرى فى الإسلام » لعبد المتعال الصعيدى ٢٤٦ ــ ٢٥٣) .

(١) نزل أبو الطيب المتنبى : أحمد بن الحسين (٣٠٣ ــ ٣٥٤) مصر سنة ٣٤٦ ومكث بها أربع سنين ونصف سنة يمدح أبا المسك كافورا الإخشيدى طمعًا فى أن يوليه إحدى المقاطعات المصرية ، وكان كافور داهية فى السياسة شجاعًا حكيمًا بصيرًا بالعربية والأدب محبا للعلم والعلماء والأدباء ، وكان متدينًا متواضعًا سخيا ، ولكنه لم يحقق ما أمله المتنبى فيه ، فهجاه هجاء مرا وتحين الفرص حتى هرب من مصر على الرغم من الأحراس والعيون التى رصدها كافور له لمنعه من الخروج .

(٢) انظر ديوان البياتى (الأعمال الكاملة) المجلد الأول ٦٩٨ .
وانظر د. عبده بدوى مجلة الشعر (المصرية) : قضايا حول الشعر ٦ .

(٣) انظر البياتى : تجربتى الشعرية (الأعمال الكاملة) ٤٠ .

(٤) عبده بدوى مجلة (الشعر) العدد ٣٣ ــ ١٩٨٤م .

يومئ يستنشدني : أنشده عن سيفه الشجاع
وسيفه فى غمده يأكله الصدأ
وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفئ
أسير مثقل الخطى فى ردهات القصر
أبصر أهل مصر
ينتظرونه .. ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع

وإذا كان كافور الإخشيدى هو رمز الخزى والعار والكسل والتبلد فإن سيف الدولة ظل فى ذهن الشاعر رمز المجد[1] .

وإذا كان الهم الفادح يمزق نفسه لأن « خولة البدوية الشموس » — وهى رمز للأرض العربية المحتلة — قد أسرها النخاسون أمام أب عاجز لايملك من أمرها وأمره شيئًا ، وجيران يرنون من المنازل يرتعدون جسدًا وروحًا ، فإنه يستدعى « رمز المجد » سيف الدولة ، ويناجيه مجترا مرددًا صور بطولاته الفذة .. ولكن كان كل ذلك فى حلم قصير المدى . سرعان مايستيقظ منه ليصطدم بالواقع المر .. رمز الخزى .. كافور الإخشيدى ... السيد الرخو وقد :

تصدر البهوا
يقص فى ندمانه عن سيفه الصارم
وسيفه فى غمده يأكله الصدأ
وعندما يسقط جفناه الثقيلان ، وينكفئ
يبتسم الخادم

وحينما يحاول الشاعر أن يستفز فى كافور مشاعر النخوة لينقذ خولة التى يجلدها الروم وتصيح ليل نهار « كافوراه كافوراه » ، يصيح فى غلامه أن يشترى جارية رومية :

تجلد كى تصيح « واروماه .. واروماه » .

---

(١) لويس عوض : شعراء الرفض : الأهرام ١٩٧٢/٧/٧م .

لكى يكون العين بالعين
والسـن بالسـن

وهذا الحل الكلامى العاطفى المضحك المؤسف هو مايرى الشاعر أنه كرر نفسه بعد النكسة فى الأغانى والأناشيد الحماسية التى لاتحرر هباءة من الأرض ، ولاتنقذ واحدًا من الذين وقعوا فى أسر الأعداء :

نامت نواطير مصر عن عساكرها
وحاربت بدلاً منها الأناشيد .

* * *

كانت هذه هى أهم الشخصيات الرئيسية أو « العنوانية » التى اتخذها أمل دنقل رموزًا لقيم وأفكار معينة على ماسنشرح فى حديثنا عن منهجه فى التعامل مع التراث .

وفى داخل بناء القصيدة استعان ـــ ضمن مااستعان ـــ من أدواته الفنية بما يمكن تسميته « بالشخصيات السياقية » ، أى التى أشار إليها الشاعر فى غضون السياق مثل الحجاج وابن سلول والحسين[1] وعنترة[2] وزياد بن أبيه[3] ، وسالومى ويوحنا المعمدان[4] ، وسيف الدولة[5] . **ونلاحظ إزاء هذه الأعلام وموقف الشاعر وطريقته فى استعمالها مايأتى**[6] :

١ ـــ أن أغلب هذه الأعلام عربى وإسلامى وقليل جدا منها ماكان من التراث الأجنبى مثل « أوديب »[7] وسيزيف وهانيبال[8] .

---

(١) الديوان ٧٩ .
(٢) الديوان ٨٣ .
(٣) الديوان ٨٩ .
(٤) الديوان ١٠٨ .
(٥) الديوان ١٤٧ .
(٦) سنفصل هذه الملامح فى الفصل التالى إن شاء الله .
(٧) الديوان ٤٥ .
(٨) الديوان ٧٣ .

٢ ــ أن هذه الأعلام السياقية ليست من الكثرة التى تصم القصيدة « بالتركيم التراثى » إلا نادرًا .

٣ ــ أن هذه الأعلام ــ أو أغلبها على الأقل من الأعلام المتوهجة المعروفة حتى عند المثقف العادى ، فليس فيها مايحتاج إلى معجم تاريخى حتى يتعرف القارئ عليها ، وهذا يمكّن العلم من أداء رسالته الرمزية من ناحية ، ويجعل القارئ يواصل القراءة دون توقف بحثًا عن تعريف العلم المجهول ، وهذا ماأخذناه على السياب فى استخدامه لكثرة من هذه الأعلام المجهولة للقارئ العربى حتى المثقف ثقافة عالية .

٤ ــ يورد الشاعر أكثر هذه الأعلام على سبيل الإلماح أو الإلماع . ولكن بعضها يرد ليمثل مشهدًا كاملا وجزءًا يصعب فصله عن البناء الفكرى والشعورى للقصيدة كذلك المقطع الذى يعد بحق ــ كما يرى لويس عوض ــ أقوى مقاطع القصيدة(١) وفيه يتحدث أمل عن عنترة الذى عاش مضطهدًا محرومًا محتقرًا من سادته ولم يذكروه إلا بعد أن نزلت بهم الهزيمة النكراء(٢) . وفى هذا المقطع يبرز أمل أهم أسباب النكسة .

وشبيه بذلك أيضًا المقطع الذى يتحدث فيه الشاعر عن « خولة »(٣) . والمشهد الذى يصور فيه بطولات سيف الدولة(٤) ، والمقطعان فى قصيدته « من مذكرات المتنبى » .

د ــ ومن البدهيات أن الشاعر لايتعامل مع هذه الأعلام التاريخية سواء أكانت شخصيات أو وقائع أو مدن كما يتعامل المؤرخ الذى يكون همه رصد الحقائق لذاتها بصورة مجردة ، ولكنه يتعامل معها كخامة فى بنائه الفنى : يمنحها من الأبعاد وينفث فيها من روحه مايجعلها « بتشكيلها الجديد » قادرة

---

(١) شعراء الرفض الأهرام ١٩٧٢/٧/٧م .

(٢) الديوان ٨٥ .

(٣) الديوان ١٤٨ .

(٤) الديوان ١٥٠ .

على طرح الإيحاءات المطلوبة وإفراز الدلالات التى من أجلها وظفها الشاعر .

* * *

العنصر الثانى : الأسطورة والتاريخ الأسطورى :

عرفنا فى مدخل هذا الكتاب أن جوهر الأسطورة هو الأحداث الخارقة التى تصدر من شخصيات لاوجود لها فى الواقع التاريخى . أما التاريخ الأسطورى أو مايسميه الدكتور أحمد كمال زكى[1] ــ بالتاريخسطورة فهو تاريخ وخرافة معا ، أو يتضمن عناصر تاريخية ومجموعة خوارق تأخذ إطار الحكاية وهذه الحكاية ــ لأنها تتعلق بمكان واقعى أو بأشخاص حقيقيين ــ تنقل بالتواتر من جيل إلى جيل .

إذا استثنينا بعض الإشارات إلى أعلام أسطورية بحت مثل سيزيف وبنلوب لم يوظف أمل دنقل فى شعره « الأسطورة » الخالصة كما فعل بدر شاكر السياب . ولكنه وظف « التاريخسطورة » . وهى ماعرف فى التاريخ « بحرب البسوس » وقد رصد لها قصيدة طويلة أو بتعبير أدق مايسمى « بالقصيدة الديوان » وسماها « أقوال جديدة عن حرب البسوس »[2] .

وحرب البسوس (٤٩٤ ــ ٥٣٤) قامت فى الجاهلية بين بكر وتغلب ابنى وائل ويقال إنها استمرت أربعين سنة ، ومن أشهر معاركها يوم النهى ، ويوم الذنائب ، ويوم واردات ، ويوم عنيزة ، ويوم القصيبات ، ويوم تحلاق اللمم[3] . وبين المعركة والمعركة ــ كما هو ظاهر ــ سنوات ، وفى هذه الفترات من الزمن كانت تحدث بعض الحوادث ، كأن يلقى الرجل الرجل والرجلان الرجلين فيلجآن إلى السيف يحكم بينهما ، وليست هذه حربًا ، وإنما هى مواقع شخصية محدودة النتائج والأثر[4] . وإن ذكرت القصة الأصلية أن

---

(١) الأساطير : دراسة حضارية مقارنة ٥١ .

(٢) الديوان : الأعمال الكاملة ٢٧٥ ــ ٢٩٧ .

(٣) العقد الفريد ٦٩/٦ .

(٤) من تقديم عمر أبى النصر لقصة الزير ٣٣ .

عدد القتلى بلغ مئات الألوف . ففى معركة واحدة ويوم واحد « قتل من بنى بكر أوفى من ثلاثين ألف نفس ، ومن جماعة المهلهل نحو خمسة آلاف بطل »[1] .

وترجع أسباب هذه الحرب إلى أن كليبًا قتل ناقة للبسوس خالة جساس ابن مرة ، لأنها كانت ترعى فى حمى لكليب ، فأغضب ذلك جساسًا وانتهى به الغضب إلى أن قتل كليبًا « ويبدو أن لها سببًا آخر غير سببها المباشر ، ذلك أن كليبًا عقب قيادته معدًا كلها فى يوم خزار وانتصاره على مذحج ، حمله زهو كبير واشتط فى حكم قومه وسلبهم الماء والمرعى ، ومما قيل فى هذا المجال أنه كان يحمى مواقع السحاب فلا يرعى حماه ، فكأن جساسًا عندما قتله كان يرد عن بكر ماعانته من بغى وذل على يد كليب[2] .

وقد نهض المهلل بن ربيعة (الزير سالم) للأخذ بثأر أخيه ولكنه مات قبل أن يدرك ثأره وكان مصرع جساس — كما يقال على يد الهجرس بن كليب . وكان جساس آخر قتيل مات من بنى بكر بن وائل .

* * *

كانت هذه هى أهم الخطوط الرئيسية الحقيقية فى قصة هذه الحرب . ولكن ماأضيف إليها من زيادات وتمديدات ومبالغات كانت أضعاف أضعاف مافيها من واقع ، ووصلت إلينا باسم قصة « الزير سالم المهلهل بن ربيعة » . ويرى الدكتور لويس عوض أنها « تشتمل على طبقات أسطورية وتاريخية شبيهة بالطبقات الجيولوجية فكلما تعاقبت العصور عدلها المؤلفون ، أو المترجمون أو المقتبسون بما يوافق حضارتهم ، وأضافوا إليها سمات تتمشى مع عصرهم . ولكن كل هذه الإضافات لسوء حظ الأدب ولسوء حظ العلم لم تطمس الطبقات القديمة السالفة المتراكمة عبر الأجيال »[3] وليس هناك مايمنع فى

(١) قصة الزير سالم الكبرى ٧١ .
(٢) منذر الجبورى : أيام العرب وأثرها فى الشعر الجاهلى ١١٠ وانظر الميدانى : مجمع الأمثال ١/ ٣٨٨ — ٣٩٠ ، ٥٠٣ — ٥٠٤ .
(٣) أسطورة أوريست والملاحم العربية ١٣٥ — ١٣٦ .

نظره أن يكون النص الأصلى سابقًا فى إنشائه على العصر الإسلامى ـــ أى فى الجاهلية البعيدة ، بل وليس هناك مايمنع أن يكون النص الأصلى قد أنشىء فى لغة غير اللغة العربية ثم ترجم إلى هذه اللغة[1] .

وقد حاول لويس عوض أن يتعقب الملامح الشبهية بين كثير من جزئيات قصة الزير سالم وأسطورة أوريست فى أسخيلوس وسوفوكليس وأوريبيديس ، وهى توحى كذلك بوحدة الموضوع والمنشأ البعيد فى أسطورة هاملت وأسطورة أوريست ، وكذلك الوشائج التى تربط بينها وبين أسطورة إيزيس وأوزيريس وابنهما حوريس المنتقم لأبيه . ويرجح أن الأسطورة المصرية القديمة هي الينبوع الأصلى الذى انبثقت منه كل هذه الأشكال المختلفة لهذه الأسطورة الأساسية فى مختلف العصور وفى مختلف البلاد[2] .

وكل جزئيات قصة الزير سالم تدور حول محورين أساسيين هما : الأخ المنتقم لأخيه . والابن المنقم لأبيه . فالزير سالم هو الأول . والهجرس بن كليب هو الثانى .

ومن وجوه الشبه التى عرضها لويس عوض .. فكرة اختطاف الزوجة ثم استردادها من خاطفها ونموذجه الأكبر خطف هيلانة واستردادها بعد حصار طروادة وسقوطها . وحسان اليمانى حين أخذ جليلة بنت مرة قهرًا من خطيبها كليب بن ربيعة يشبه فى كثير من الوجوه باريس أمير طروادة حين خطف هيلانة من زوجها منيلاس[3] .

وتنكر كليب فى زى المهرج قشمر بن غرة لقتل الملك المغتصب حسان يذكرنا بما فعله هاملت مع الملك كلوديوس[4] .

والزير سالم حينما يرى جثة أخيه يبكى ويستعبر ويلقى بنفسه عليه وهو

---

(١) السابق ١٨ .
(٢) السابق ٥ .
(٣) السابق ٣٢ .
(٤) السابق ٣٦ .

يندبه بفاجع الكلام ، ولما أطلعته اليمامة على وصية كليب المنقوشة بدمه على البلاطة قال « وحق الإله المتعال إنى لا أصالح إلى الأبد مادامت روحى فى هذا الجسد » . فهو إذن قد أقسم على الانتقام لأخيه كما أقسم أوريست ثلاثًا فى حاملات القرابين : مرة بأبولو ، ومرة بالإله بيثو Pythio ، ومرة بنفسه ، أن ينتقم لأبيه القتيل ، أو كما أقسم هاملت ثلاثًا أمام شبح أبيه أن ينتقم له من قاتله[1] . والزير سالم فى مواضع أخرى يقسم ثلاثًا على الانتقام مرة أمام همام ومرة أمام أخته أسماء[2] .

والمرثية التى بكت الزير سالم تذكر أن له خمسين أخا ، كما يقول عدى أخو الزير :

ونحن إخوته خمسون بعده   بيد الخصم فى يوم الحرابه

تقربنا من أسطورة الضارعات الشهيرة Supplices التى جعلت للملك إيجبيتوس Aegyptus (أى ملك مصر) خمسين ولدا[3] .

ويمضى الباحث فى تلمس وجوه الشبه ، ولكن الافتعال يبدو فى بعض اجتهاداته ، كما ترى فى هذا الملمح الذى ينقله الدكتور لويس من الحكاية الأصلية :

(قال الراوى) ولما اشتهر كليب ووصل إلى أبياته الخبر (خبر مقتله) ، وعلمت بذلك جميع أهله وبناته ، فمزقوا الثياب ، وأكثروا من البكاء والانتحاب ، فتهتكت الوجوه الملاح ووقع فى الحى العويل والصياح ، وكسرت الفرسان السيوف والرماح ، وخرجت بنات كليب من الخدور ، وهن مهتكات الستور ، ناشرات الشعور ، حافيات الأقدام ، يقطعن السهول والآكام ، وقدامهن أختهن اليمامة ، وكان ذلك اليوم مثل يوم القيامة ....[4] .

---

(١) السابق ٨٤ .
(٢) انظر السابق ٨٥ . وانظر قصة المهلهل .
(٣) لويس عوض السابق ١٠٣ .
(٤) قصة الزير سالم الكبرى ٦٦ .

يقول الدكتور لويس عوض : هذا الوصف الرهيب لمناحة كليب يوحى إلينا إيحاء بمدخل « حاملات القرابين » لأسخيلوس ، حيث نجد اليكترا بنت أجاممنون مثل اليمامة بنت كليب ، تتقدم كوارس الإماء النائحات إلى قبر أجاممنون ، كذلك نجد اليكترا تستفز أخاها أوريست للثأر لأبيها القتيل من قاتله جساس ..... »[1] .

وليس فى المشهد ملمح يعطيه خصوصية معينة ، بل هو ما يحدث فى أية مناحة .. بل ربما كان ما يحدث فى مناحات الريف المصرى فى وقتنا الحاضر أشد وأعتى .

وأخيرًا نرى أن قصة « الزير سالم » تاريخًا وأسطورة أو « تاريخسطورة » ليس فيها ماهو غريب على البيئة العربية . وإن كان فيها ما يقطع بأنها كتبت فى عصور مختلفة ، ولم يختص بها العصر الجاهلى كتابة ورواية ، يقطع بذلك « الأساليب الإسلامية والقرآنية » الكثيرة التى نجدها فى تضاعيف القصة ، ويقطع بذلك تلك النبوءة التى جرت أو أجريت على لسان تبع الملك اليمانى ، وفيها يتنبأ بمجىء النبى ﷺ والخلفاء الراشدين ، بل يحدد اسم قاتل على — كرم الله وجهه — وأسماء قادة التتار مثل جنكيز خان وتيمورلنك وبنى أيوب وآل عثمان ويتنبأ بظهور الدجال والمهدى المنتظر ويأجوج ومأجوج وعلامات القيامة وقيام الساعة فى قصيدة طويلة بلغت خمسة وسبعين بيتًا[2] .

وهذا يقطع بأنها كتبت فى أكثر من عصر وهو مايسمى بالتراكم الملحمى[3] ، ويستطيع الدارس الممحص أن يرجع كل شريحة أو كل « طبقة » منها إلى عصرها التى أضيفت فيه .. ولا يدخل هذا فى نطاق بحثنا ، إنما هى مهمة دارس الأدب والأساطير المقارنة .

---

(١) لويس عوض السابق ٨١ .

(٢) انظر قصة الزير سالم من ٢٣ — ٢٦ .

(٣) نظرية التراكم الملحمى أو تراكم الطبقات هى نظرية استخلصها علماء الميثولوجيا من دراستهم للملاحم الهومورية ، وطبقها المستشرقون أولا على « ألف ليلة » ، ثم طبقها غيرهم من الدارسين على سيرنا الشعبية . وملخص هذه النظرية أن السيرة تبدأ بنواة — قد تكون على الأرجح ذات أصل تاريخى — =

وهناك ملاحظة جديرة بالتنويه وهى كثرة الشعر فى تضاعيف سيرة الزير سالم[1] حتى بلغت المواضع التى ورد فيها هذا الشعر مائة وعشرين موضعًا[2] ويقوم الشعر بدور التقاط الأنفاس والتشويق ، وفى الوقت نفسه يعطى فرصة لاستماع صوت الراوى حيث يغنى الشعر على الربابة[3] . كما يقوم بدور بنيوى داخل النص وبدونه قد تختل بنية السيرة الشعبية ، وتفقد كثيرًا من موسيقيتها ، ومن تجاوب المتلقى معها ومن إبداع الراوى[4] . هذا زيادة على مايقوم به هذا الشعر — على ركته وضعف نسجه وكثرة العامى والكسور العروضية فيه — من البوح الذاتى ، والاشتراك فى رسم الشخصيات والمواقف وسد الفجوات الحدثية فى السياق .

* * *

وبعد هذا العرض من حقنا أن نسأل عن موقف أمل دنقل من هذه « التاريخسطورة » . ومن البديهيات المسلم بها — كما يقرر صلاح عبد الصبور بحق — أن لكل شاعر مقتدر فهمه الخاص للمادة التاريخية ، بل فهمه الخاص لتاريخ الإنسان الأسطورى والواقعى على حد سواء ، ولكل شاعر مقتدر نقاط الإثارة التى تستهويه فى هذه المادة[5] .

= وكلما تعاقبت العصور أضاف إليها المؤلفون أو المترجمون أو المقتبسون أو الرواة بما يوافق حضارتهم ، بل ربما حذفوا منها وأضافوا إليها مايتفق وذوقهم ، ومايعتقدون أنه يتفق وذوق جمهورهم ، وهذا تتجاوز الملامح الأسطورية والملحمية والتراجيدية فى السيرة الواحدة مما لايجعلها أسطورة ولا ملحمة ولا تراجيديا وإن كانت كل ذلك جميعًا ، وقد طبق د. لويس عوض هذا المنهج على سيرة الزير سالم فى كتابه « أسطورة أوريست والملاحم العربية » كما رأينا .

(انظر يوسف الشارونى : سيرنا الشعبية ونظرية التراكم الملحمى ١١٨ - ١٢١) مجلة الدوحة العدد ٧٢ ديسمبر ١٩٨١م .

(١) تختلف الإطلاقات بالنسبة للمنقول إلينا عن الزير سالم مابين السيرة والملحمة والأسطورة وليس ثمة نتائج عملية تترتب على هذا الخلاف .

(٢) د . مدحت الجيار : « وظيفة الشعر فى سيرة الزير سالم » ٢٦ مجلة « إبداع » العدد ١٢ السنة الثالثة ديسمبر ١٩٨٥م .

(٣) السابق ٢٤ .

(٤) السابق نفس الصفحة .

(٥) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر : الأعمال الكاملة . المجلد الثالث ١٨٤ .

ويشرح أمل دنقل موقفه الفكرى فى « قصيدته الديوان »[1] فيقول : حاولت أن أجعل من كليب رمزا للمجد العربى القتيل أو للأرض العربية السليبة التى تريد أن تعود إلى الحياة مرة أخرى ، ولايرى سبيلا لعودتها أو بالأحرى لإعادتها إلا بالدم وبالدم وحده .

وهذه المجموعة عبارة عن قصائد مختلفة استحضرت شخصيات الحرب ، وجعلت كلا منها يدلى شهادتها التاريخية حول رؤيتها الخاصة ، ومن الطبيعى أن يكون لكل من هذه الشخصيات شهادتها المختلفة عن شهادة الأخرى ..[2] .

وشخصيات الحرب الرئيسية كما هو معروف تاريخيا هى البسوس وكليب ابن ربيعة وجليلة بنت مرة واليمامة بنت كليب وجساس بن مرة والمهلهل بن ربيعة الملقب بالزير أو أبو ليلى المهلهل الكبير .

وقد استحضر أمل الملك كليب فى ساعاته أو لحظاته الأخيرة ليسجل الوصايا العشر . وبعد ذلك تأتى أقوال اليمامة ومراثيها .

أما بقية الشخصيات فلم تُدْل بشهاداتها وأقوالها كما وعد أمل[3] ، ويظهر أنه كان قد قطع شوطا فى استكمال هذه الشهادات التى ظلت تتبدل وتتغير يوما بعد آخر رافضة الوصول إلى حل يقنع الشاعر باكتمالها النهائى ، ذلك على الرغم من اكتمال أجزاء كثيرة منها فى ذاكرة الشاعر الذى لايسجل قصيدته على الورق إلا بعد أن يقتنع باكتمالها الأخير . ومات أمل قبل أن تكتمل شهاداته (قصائده) فى ذهنه المبدع ، وقبل أن يقنع بصيغة إبداعية أخيرة ، وقبل أن ينتقم الزير لمقتل أخيه كليب ، وقبل أن تضع الحرب أوزارها لتظل الرؤيا

---

(١) أقوال جديدة فى حرب البسوس « الديوان » (الأعمال الكاملة) ٢٧٥ — ٢٩٧ وقد نظمت عامى ١٩٧٦ — ١٩٧٧ .

(٢) أمل دنقل من حديث له لمجلة آفاق عربية سنة ١٩٨١ نقلا عن « تذييل » فى ديوانه (الأعمال الكاملة) ٣٠١ .

(٣) انظر السابق نفس الصفحة .

باحثة عن حل يكتمل فى الإبداع أو يتحقق فى الواقع[1] .

* * *

وواضح من قراءة ما أنجز من مطولة « أقوال جديدة فى حرب البسوس » أنه ينم على أن أمل دنقل قد قرأ تاريخ هذه الفترة وسيرة الزير سالم قراءة جيدة ، وتشهد زوجته بأنه قد قرأ كذلك كل الدراسات والإبداعات المختلفة التى تناولتها ، بل كل السير الشعبية العربية ، وكل الأساطير وأيام العرب القديمة وكتب الأنثربولوجيا[2] . وكانت هذه المطولة معذبة له بل إنها ــ كما تقول زوجته ــ كانت أكثر تعذيبا له من قصيدة الخيول التى استغرق نظمها ثلاث سنوات[3] .

* * *

ومابين أيدينا ــ كما أشرنا – شهادتان :

الشهادة الأولى : شهادة كليب وهى المسماة بالوصايا العشر التى كتبها كليب على البلاطة بدمه ، وهو فى النزع الأخير ... وهى فى الواقع فى شعر السيرة الأصلية[4] . وشعر أمل دنقل ــ على الرغم من التعداد فى شعر السيرة والعنونة بالوصايا العشر فى شعر أمل ــ تعتبر وصية واحدة تتلخص فى النهى عن الصلح والمسالمة والحث على أخذ الثأر وإن كرر النهى عشر مرات ... ويشترك الشعران فى تكرار هذه العبارة المحورية « لا تصالح » والإلحاح عليها .. ومع كل تكرار ــ فى الغالب ــ حيثية أو تعليل للنهى عن الصلح ، مع اختلاف طبعا فى الرؤية والهدف .

ففى السيرة الأصلية[5] :

---

(١) انظر السابقة ٣٠٢ .
(٢) عبلة الروينى : الجنوبى ١٢٠ .
(٣) السابق ١١٨ ، ١٢٠ .
(٤) ص ٥٨ ــ ٥٩ .
(٥) قصة الزير سالم الكبرى ٥٨ ــ ٥٩

....

واسمع ما أقول لك يامهلهل   وصايا عشر افهم بالأكيـد
فأول شرط أخوى لا تصالح   ولو أعطوك زينـات النهود
وثانى شرط أخوى لا تصالح   ولو أعطوك مالا مع عقود
وثالث شرط أخوى لا تصالح   ولو أعطوك نوقا مع عهود
ورابع شرط أخوى لا تصالح   واحفظ لى ذمامى مع عهود
وخامس شرط أخوى لاتصالح   فإن صالحت لست أخى أكيد[1]

ويقول أمـل :

لا تصالح
ولو منحوك الذهب
أترى حين أفقأ عينيك
ثم أثبت جوهرتين مكانهما
هل ترى ؟
هى أشياء لا تشترى[2]

....

لا تصالح على الدم حتى بدم
لا تصالح ولو قيل رأس برأس
أكل الرءوس سواء ؟

---

(١) يكاد يكون « رفض الصلح » فكرة محورية فى السيرة كلها ، وأكثر مايرد هذا الرفض على لسان المهلهل بصفته القائم المطالب بالثأر ، وذلك فى قصائد متعددة منها هذه الأبيات :

- لا أصلح الله منا من يصالحهم   حتى يصالح ديب المعز راعيها ص٦٧
- فإنـا لا نصالح فى كلـيب   إلا أن نراه علا الحصانا ص ١١٦

وانظر ص ١٣٢

وتقول اليمامة من عدة أبيات :

أنا لا أصالح حتى يعيش أبونا   ونراه راكب يريد لقاكم ص١١٣

(٢) الديوان ٢٧٦

أقلب الغريب كقلب أخيك ؟
وهل تتساوى يد .. سيفها كان لك
بيد سيفها أثكلك ...؟[1]

وهكذا يمضى الشاعر مسقطا المفاهيم القديمة على المجريات السياسية الحاضرة ، والتى تمثلت فى تصور الصلح مع إسرائيل[2] وهذه المطولة تعتبر قصيدة من قصائد القناع بالنسبة لكليب على الأقل .

وعلى الرغم من توهج العاطفة فيها ، وصخوب موسيقاها فإنها تكاد تكون ردا أو نقضا سياسيا وعقلانيا على منطق الصلح مع إسرائيل وأعداء الأمة العربية على النحو التالى :

١ ــ الصلح يتضمن تنازلا عن قيم نفسية واجتماعية لايُتنازل عنها.

٢ ــ الصلح تفريط فى حق الضحايا الذين سقطوا صرعى حروب البغى والعدوان .

٣ ــ الصلح لا قيمة له ولا مكان ولا احترام عند قوم لا يرعون الجوار والسلام .

٤ ــ الصلح تفريط فى حق الأحياء من الأرامل والثكالى واليتامى .

٥ ــ لا يستقر حكم ولا ملك ولا شرف بالصلح مع أعداء اتسموا بالخيانة والغدر .

٦ ــ شعارات السلام والصلح والاستقرار التى يطلقها الأعداء وأذنابهم لا تمثل حقيقة نواياهم .

٧ ــ مقولة خذ اليوم ما تقدر عليه من أرض ، وغدا يأتى بعدك من ينهض لتحرير بقيتها ، تمثل منطقا واهيا لأن الثأر تخف الحماسة له مع الأيام و « تبهت شعلته فى الضلوع ، إذا ما توالت عليها الفصول » .

---

(١) السابق ٢٧٨ .

(٢) نظمت هذه القصيدة سنة ٧٦ ــ ١٩٧٧ .

٨ ـــ نحن أمة الضحايا .. الأرض والمال والرجال . واستيفاء الحقوق ممن غدروا بنا أمر منطقى يتفق مع أصول الحق والعدالة .

٩ ـــ أعداؤنا ليسوا أقوى منا حتى نقبل الصلح معهم ، وخاصة إذا لم يكن الصلح « معاهدة بين ندين فى شرف القلب لا تنتقص » .

١٠ ـــ دعاة الصلح لا يمثلون المصلحة الحقيقية للوطن .. إنما هم دعاة استكانة ليتفيئوا ـــ فى هدوء ـــ ظلال الرفاهية والمتعة والهناءة .

* * *

أما الشاهدة الثانية فهى اليمامة بنت كليب وأقوالها تمثل موقفين مختلفين :
الموقف الأول : رفض الصلح بقوة وإباء إلا إذا حققوا المستحيل وهو إعادة أبيها إلى الحياة :

أبى .. لامزيد
أريد أبى ، عند بوابة القصر
فوق حصان الحقيقة
منتصبا ... من جديد
....
ولا أطلب المستحيل ولكنه العدل[1] .

ونفس المعنى أعلنته اليمامة فى مواجهة أمها والوفود التى جاءت للصلح :

« أنا لا أصالح ، حتى لايبقى منا أحد يقدر أن يكافح . وإن كان عمى (الزير) عجز عن قتالكم فأنا أنوب عنه وألتقى بأبطالكم » .. ثم أنشدت أبياتا ختمتها بقولها :

أنا لا أصالح حتى يعيش أبونا ونراه راكب يريد لقاكم[2]

ولم تكتف برفض الصلح بل أخذت تثير هممهم للقتال للأخذ بثأر أبيها .

(١) الديوان ٢٨٨ .
(٢) قصة الزير سالم الكبرى ١١٣ .

أما الموقف الثانى فيتمثل فى بكائية طويلة بعد انكسارة قومها انكسارة عاتية[1] وطول التطلع للثأر دون جدوى ... حتى أخوها الهجرس ــ الذى لم يكن يعرف أنه ابن كليب ، ولم تكن هى تعرفت عليه ــ يهب ويقاتل عمه المهلهل ... وتكشف اليمامة أن الجرو هو أخوها باختبار « التفاحات الثلاث » الذى تلقته من أبيها قبل موته . وخلاصته أن الفارس إذا ماطحن التفاحة الأولى بركابه ، وتلقى منها الثانية على سن رمحه ، وأمسك بالثالثة ووضعها فى جيبه فهو أخوها . تقول اليمامة لعمها متحدثة عن هذا الاختبار مع أبيها :

ضربته بواحدة ياعم راحت
بضرب ركابه راحت طحينا
وثانى واحدة شالها بــرمحه
وثالثهــم خطفهــا باليمينــا
غدا أنزل واضربه ثلاثــة
كفعل أبى أيا عمى الحنونا
يكون أخى إذا سوى نظيره
وإن خالف يكون غريب فينا[2]

ويصور أمل هذا المشهد فى براعة فائقة فيقول على لسان اليمامة :

....
يجىء أخى
غافلا عن كتاب المواريث
عن دمه الملكى
عن الصولجان الذى صار مقبضه العاج
رأس غراب

---

(١) كان ذلك فى يوم « تحلاق اللمم » وهو اليوم الذى حلقت بكر فيه رءوسها حتى تعرف النساء رجالها فيقمن على سقيهم وتضميد جراح الجرحى منهم .
(٢) قصة الزير سالم الكبرى ١٣٥ .

يجيء أخى
(كان يعرفه القلب)
أقذف تفاحة
يتصدى لها وهو يطحنها بالركاب
(هى الخطأ البشرى الذى حرم النفس فردوسها الأول المستطاب)
أثنى ، فأقذف تفاحة
تستقر على رأس حربته
(أيها الوطن المستدير الذى تثقب الحرب عذرته بالحراب)
وتفاحة تتلقفها يده !
(هى جوهرة الملك
جوهرة العدل ،
جوهرة الحب
والحب آب)[1]

وبذلك تتحول التفاحات الثلاث إلى رموز تقود اليمامة من بكائيتها الكئيبة السوداء إلى أمل رفاف ومستقبل وردى وضيء .. حيث يتمكن الهجرس من سحق كل معانى الضعف والضياع والخطأ ، بعد أن يوقظ قومه بحربته وبطولته . ويحيى مواتهم بالعدل والحب بعد أن يمسك بناصية الأمر فى يده . فلا عجب أن تتحول البكائية الدامية السوداء فى نهاية أقوال اليمامة إلى نداء هزج موجه إلى الشباب ــ من أمثال الهجرس ــ فهم أمل القبيلة الواعد فى غدها المنشود .

قفوا ياشباب
....
قفوا للهلال الذى يستدير

(١) الديوان ٢٩٦ ــ ٢٩٧ .

ليصبح هالات نور على كل وجه وباب
قفوا ياشباب
كليب يعود[1]

* * *

وواضح أن الموقف الذى استغرق اهتمام الشاعر وحرص على تفصيله وشحنه بالعناصر الفكرية والشعورية ، هو وصية كليب لأخيه المهلهل ، وهى وصية أراد الشاعر أن تعكس رؤيته المعاصرة لطبيعة الصلح مع إسرائيل — وهذا مالم يختلف فيه أحد — بل كان أمل يعلنه فى كل مجالسه[2] ويرى أن الأرض العربية السليبة لن تعود إلى الحياة إلا بالدم ... والدم وحده[3] .

ومن ثم كان الشاعر موفقا إلى حد بعيد فى انتقاء الموقف أو المواقف التى تفرز دلالاتها على مدار القصيدة .

* * *

وفى « حكاية المدينة الفضية » يهيمن جو « ألف ليلة وليلة » بما فيه من عبق وضبابية وغموض ، حيث نواجه الشاعر يذكرنا بشخصية سندباد أو الشاطر حسن فى ثوب عصرى ، فهو مغامر سلاحه الوحيد قلمه الذى ينفث السحر من دمه ، ويحاول أن يفتح به المدينة المستعصية « يطلب ظلا »يتفيأ به السلام والطمأنينة ، ولكنه — بلا مؤونة — يظل خارج الأسوار فى انتظار الفرج متحملا عذاب العيش مع النفايات التى يلقيها سكان المدينة خارج الأسوار :

من قمامات البقايا الميتة
وزجاجات خمور فارغة
وكلاب والغة

---

(١) السابق ٢٩٧ .
(٢) من حديث لزوجة الشاعر معى بتاريخ ٧ من يوليو ١٩٨٥ .
(٣) أمل دنقل من حديثه لمجلة آفاق عربية نقلا عن التذييل فى الديوان ٣٠١ .

ورماد وورق[1]

إلى أن تأخذ الأميرة بدر البدور بيده وهى تمر بعربتها الملكية ، وتدخل معه المدينة ، وتبعث فى نفسه الطمأنينة والهدوء والسلام .. ويقضى ليلة من ليالى شهريار .. تسلمه بعدها بدر البدور أو شهرزاد إلى مسرور لقتله .

والشاعر هنا يسجل عكس المروى المعروف فى قصص ألف ليلة ، حيث تقصل زوجات شهريار : ... كل يوم زوجة ، أما هو فيبقى صاحب الأمر والنهى . لذلك يعجب حين يشده مسرور لقتله ويصرخ مستنكرا :

أنا يامسرور معشوق الأميرة
ليلة واحدة تقضى بدم ؟!
ياترى من كان فينا شهريار

ويرشو « شهريار » مسرورا فيمكنه من الهرب خارج الأسوار ، حيث الكلاب الوالغة وزجاجات الخمور الفارغة[2] .

وفى تضاعيف هذه القصيدة القصصية يورد الشاعر الأعلام المعروفة فى ألف ليلة وليلة : سليمان . بدر البدور . شهريار . شهرزاد . مسرور (الجلاد) ، وإن خانه التوفيق فى إقحامه (الإيمان الهرقلى) فى سياق عربى أسطورى يتنافر معه .

والشاعر فى المقاطع الأخيرة من القصيدة يرمز إلى اختلال القيم الاجتماعية والإنسانية حين يجعل شهريار فى مكان شهرزاد .

ولكنه من ناحية أخرى يحرص على إبراز قيمة خالدة ، وهى (سمو الكلمة وخلودها) وبأنها ثروة إنسانية لاتموت :

كنت لا أحمل إلا قلما بين ضلوعى
كنت لا أحمل إلا قلمى[3]

---

(١) الديوان ١٩٧ .
(٢) الديوان ٢٠١ .
(٣) الديوان ١٩٥ .

وهو لايملك أثمن من هذا القلم ليهديه للأميرة[1] ولكنه كشاعر من أصحاب الكلمة وحراسها يرى أن قساوة التجربة وشدة المعاناة هى التى ترفع من قيمة الرؤية والمعايشة حتى لو كانت الحصيلة ضئيلة هينة بالمعيار الكمى :

آه ما أقسى الجدار
عندما ينهض فى وجه الشروق
ربما ننفق كل العمر كى ننقب ثغرة
يمر النور للأجيال مرة

....

ربما لو لم يكن هذا الجدار
ماعرفنا قيمة الضوء الطليق

* * *

العنصر الثالث : الشعر والمأثورات الأدبية :

وأمل دنقل يضمن قصائده التراثية أبياتا من الشعر العربى القديم وبعض الحديث .

وقد ترتبط هذه الأبيات بوقائع أسطورية أو تاريخية ، كتضمينه — على لسان الجندى الجريح الضحية — بيتا لزنوبيا (الزباء) ملكة تدمر :

تكلمى .. تكلمى
فها أنا على التراب سائل دمى
وهو ظمىء يطلب المزيدا
أسائل الصمت الذى يخنقنى
(ما للجمال مشيها وئيدا ؟
أجندلا يحملن أم حديدا ؟؟)
فمن ترى يصدقنى ؟

---

(١) انظر المقطوعة الأخيرة ١٩٩ .

أسائل الركع والسجودا
أسائل القيودا :
ما للجمال مشيها وئيدا ؟
ما للجمال مشيها وئيدا ؟[1]

وهو تضمين يرمز إلى فداحة الهزيمة وشدة الشعور بثقلها وآثارها وآلامها ، فإذا ماجردناه من دلالته التاريخية كان له إيحاؤه الذاتى بالتطلع الملهوف إلى الإنقاذ السريع ، والتخلص من عوامل الهزيمة وأسباب الانكسار . والملهوف يستبطىء كل إنقاذ وإسعاف .

---

(١) ديوان أمل دنقل — ٨٦ .
ويقال أن الزباء ملكة الجزيرة احتالت وخدعت الملك جذيمة الأبرش ، ودعته لزيارتها ، وقتلته هو وحاشيته . وكان « قصير بن سعد » من رجاله الذين تمكنوا من الهرب . وأقنع عمرو بن عدى ابن أخت الملك الهالك بأن يأخذ بثأر خاله . وجدع قصير أنفه ، وتنكر وعاش أمدا فى بلاد الملكة وهو عين عليها . وهيأ عمرو — باتفاق مع قصير — قافلة تحمل غرائر يختبىء فيها الرجال مدعيا أنها تحمل هدايا من البز والأمتعة للملكة ، فلما رأت الزباء الجمال تكاد تسوخ قوائمها فى الأرض من ثقل ما تحمل قالت :

ما للجمال مشيها وئيدا أجندلا يحملن أم حديدا
أم صرفانا باردا شديدا

فقال قصير فى نفسه :

بل الرجال قبضا قعودا

وقفز الرجال من الغرائر ، ووضعوا السلاح فى أهل المدينة . فلما رأت أنها مقتولة لا محالة مصت خاتمها — وكان به سم — وقال « بيدى لابيد عمرو » (انظر تاريخ الطبرى ٦١٨/١ — ٦٢٧ وانظر الميدانى : مجمع الأمثال ٢٤٣/١ — ٢٤٦) .
ويرى الدكتور لويس عوض أن العرب أخذوا هذه الأسطورة من إلياذة هوميروس وخصوصا فكرة « الغرائر » التى اختبأ الرجال داخلها فهو يرى أنها مأخوذة من فكرة « حصان طروادة » ، وقد ساق هذا الحكم دون أن يقدم دليلا واحدا على صحته ، كما يساير بعض مؤرخى الغرب فى القول بأن الذى هزم الزباء وضرب تدمر هو الإمبراطور الرومانى « أوريليانوس » ، وإن الزباء لم تنتحر ، ولكنها أسرت وقيدت إلى روما وسيقت فى موكب النصر الإمبراطورى (انظر الأهرام ١٩٧٢/٧/٧ مقال شعراء الرفض . وأنظر دائرة المعارف الإسلامية ٩/ ٢٥٤ — ٢٥٥) وتزيد الموسوعة العربية الميسرة : أن روما سمحت لها بعد ذلك بالمعيشة فى مدينة تيبور بإيطاليا وأجرت عليها راتبا تعيش منه : ٥٠٠ ، ٩٢٩) .

ويأتى التضمين الحرفى من التراث الشعرى القديم ليعطى قيمة نفسية أو اجتماعية أو خلقية أو سياسية يريد الشاعر لها الثبات ، فهو يختم قصيدته (رسوم فى بهو عربى)[(1)] بالمقطوعة الآتية التى تنتهى ببيت من التراث .. .

كتابة فـى دفتـر الاستقبال
لا تسألى النيل أن يعطى وأن يلدا
لا تسألى أبدا
(إنى لأفتح عينى حين أفتحها
على كثير ولكن لا أرى أحدا)[(2)]

فالكثرة الواهية لا قيمة لها ، والعبرة بالكيف لا بالكم . والقلة مع العزيمة والصبر والتصميم قوة لا يشق لها غبار .

* * *

ولكن أمل كثيرا ما يمزج بين القديم والجديد فى البيت الواحد أو البيتين ، وهذا التحوير فى نص قديم يجىء تعبيرا عن الواقع الجديد[(3)] .

وهذا الجديد لا قيمة له و لا بقاء إذا لم يستند إلى القواعد التراثية الأصيلة ، ومن أمثلة ذلك :

ـ أعلمه الرماية
(كى يفوق بقية الأقران)
فلما اشتد ساعده ..[(4)]

---

(١) الديوان ٢٧٠ .

وكانت هذه القصيدة منال إعجابه أكثر من غيرها (إنظر عبلة الروينى : الجنوبى٢٩) .

(٢) البيت لدعبل الخزاعى .

(٣) محمود أمين العالم « شاعر على خطوط النار الداخلية » ص ٢٩ مجلة « اليسار العربى » .

(٤) الديوان ١٩ . ونص البيت :

أعلمه الرماية كل يوم فلما استد ساعده رمانى

والبيت ينسب لمعن بن أوس فى ابن أخت له ولمالك بن فهم الأزدى فى ابنه وعقيل بن علفة فى ابنه عملس على خلاف (لسان العرب ١٩٦٩/٣) .

ـ عيد بأية حال عدت ياعيد

بما مضى أم لأرضى فيك تهويد

نامت نواطير مصر عن عساكرها

وحاربت بدلا منها الأناشيد[1]

ـ جبل التوباد حياك الحيا

وسقى الله ثرانا الأجنبى[2]

ـ وطنى لو شغلت بالخلد عنه

نازعتنى ـ لمجلس الأمن ـ نفسى[3]

ـ وكان فى المذياع

أغنية حزينة الإيقاع

عن (ظالم لا قيت منه ما كفى)

---

(١) الديوان ١٥١

يقول المتنبى :

عيد بأية حال عدت ياعيد   بما مضى أم لأمر فيك تجديد

....

نامت نواطير مصر عن ثعالبها   فقد بشمن وماتفنى العناقيد

(ديوان المتنبى ١٣٩/٢ ، ١٤٤)

(٣) الديوان ٣٤٠

يقول شوق على لسان قيس

جبل التوباد حياك الحيا   وسقى الله صبانا ورعى

(مجنون ليلى ١٢٠)

(٣) الديوان ٣٤١

يقول شوق

وطنى لو شغلت بالخلد عنه   نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

(الشوقيات ٤٦/٢)

قد (علموه كيف يجفو فجفا)[1]

* * *

وهذه التضمينات ، وتلك الاقتباسات تدل بوضوح على أن أمل كان واسع الاطلاع على الشعر العربى قديمه وحديثه . ومن حسناته أيضا أنه لم يسرف فى أخذ نفسه بهذه السمة ، كما أنه كان موفقا إلى حد كبير فى اختيار الشعر المناسب ، وكان توظيفه لهذه الأبيات فى مكانه دون تكلف أو افتعال حتى أن القارىء ليعتقد ــ إذا كان يجهل قائله ــ أنه من نظم أمل ، وأنه جزء لايتجزأ من بنيوية القصيدة .

* * *

وله كذلك تضمينات واقتباسات غير شعرية ، ففى قصيدة واحدة هى « رسوم فى بهو عربى »[2] يقتبس من الحديث الشريف :

ــ الناس سواسية ــ فى الذل ــ كأسنان المشط

ــ وقوله (بينى وبين الناس تلك الشعرة)

مقتبس من قول معاوية : « لو بينى وبين الناس شعرة ما انقطعت ... » .

ــ ويسجل فى قصيدته الشعار أو النقش الأندلسى المعروف : « لا غالب إلا الله » ويعيده محورا « لا غالب إلا النار » .

* * *

ويلحق بذلك إشاراته وإلماعاته إلى كثير من العادات والتقاليد والأماكن

---

(١) الديوان ١٧٠

يقول شوقى

علموه كيف يجفو فجفا ظالم لاقيت منه ما كفى

(الشوقيات ١٣٢/٢)

(٢) الديوان ٢٦٨

وانظر كذلك فى قصيدة « الموت فى الفراش » ٢٠٨ :

وقطعنا شعرة الوالى ابن هند ..

والمعارك العربية والإسلامية مثل « نقش السكة باسم الملك الغالب »[1] والهودج[2] وباب زويلة[3] وكربلاء[4] وحطين[5] والمنصورة[6] ومؤتة واستشهاد القائد الثانى جعفر بن أبى طالب[7] .

* * *

العنصر الرابع : الحصان العربى :

أثبت علماء الأنثروبولوجيا أن علاقة الإنسان بالحصان قديمة جدا ، وأثبتت الآثار القديمة التى اكتشفت فى باطن الأرض عن قبور فى « أوراسيا » بها رسوم نادرة ، وآثار تدل على أهمية الحصان فى حياة الإنسان .

كما وجدت آثار كثيرة فى مواطن الحضارات القديمة كحضارة وادى النيل ، وحضارة مابين النهرين ، والحضارة التى قامت على ضفاف نهر الفولجا ، ونهر الدانوب وغيرها . وكل تلك الآثار تدل على هذا الارتباط بين الإنسان والحصان ، واستطاع العلماء بعد مزيد من البحث والتدقيق وضع مقولة تؤكد

---

(١) الديوان ١٥٦ .

(٢) الديوان ٧٩ ، ١٣٤ ، ١٦٤ .

(٣) الديوان ٩١ .

(٤) الديوان ٢٦٦ .

(٥) الديوان ٢١٨ ، ٣٣٩ .

(٦) الديوان ٢١٨ .

(٧) يقول أمل فى قصيدته « محمود حسن إسماعيل فى ذكراه » ٣٤٩

واحد من جنودك ياسيدى
قطعوا يوم مؤتة منى اليدين
فاحتضنت لواءك بالمرفقين

ـــ فى غزوة مؤتة استشهد القائد الأول زيد بن حارثة ، فتولى القيادة جعفر بن أبى طالب . قال ابن هشام :

.... فأخذ اللواء بيمينه فقطعت ، فأخذه بشماله فقطعت ، فاحتضنه بعضديه حتى قتل .. فأثابه الله بذلك جناحين فى الجنة يطير بهما حيث شاء .

(سيرة ابن هشام ٣/٢٨١)

أنه أينما أوجد الإنسان بصماته الحضارية عبر التاريخ فإنها تكون غالبا مرتبطة بالحصان[1] .

ومن ثم نستطيع أن نقول إن الحصان حيوان عالمى تاريخى لو نظرنا إلى المساحتين الزمانية والمكانية ، فهو يعد من أقدم الحيوانات التى تعامل معها الإنسان فى الحرب والسلام .. كما أنه الحيوان الوحيد الذى لايخلو منه أى بلد فى عالمنا الممتد ، فقد ساهم بشكل كبير فى تطور الحضارة الإنسانية خلال خمسة آلاف عام من تهجين الإنسان له . وقد اكتشف علماء الحياة أن سلوك الحصان يتغير سريعا ليناسب الظروف الجديدة ومن ثم سهل استخدامــه فى حياة الإنسان[2] .

ومن أشهر الكتب التى فصلت دور الحصان فى حياة العرب ومكانته وأسماءه وأنسابه وطرائفه : كتاب « أنساب الخيل » لابن الكلبى ، وفيه تتبع كيف كان العرب ترتبط الخيل فى الجاهلية والإسلام ، معرفة بفضلها وماجعل الله تعالى فيها من العز وتشرفا بها ، وتصبر على المخمصة واللأواء[3] وتخصها[4] وتكرمها ، وتؤثرها على الأهلين والأولاد ، وتفتخر بذلك فى أشعارها ، وتعتده لها

فلم تزل على ذلك من حب الخيل ومعرفة فضلها ، حتى بعث الله نبيه ـــ عليه السلام ـــ فأمره الله باتخاذها وارتباطها ، فقال ﴿ وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم ﴾[5] فاتخذ رسول الله ـــ عليه السلام ـــ الخيل وارتبطها ، وأعجب بها وحض عليها ، وأعلم المسلمين مالهم فى ذلك من الأجر والغنيمة ، وفضلها فى السهمان على

---

(١) انظر : الحصان : أجمل حيوان : « حسنى شحادة » ٨٨ ـــ ٩٣ : الدوحة ١١٦ أغسطس ١٩٨٥ .

(٢) انظر : « الحصان عندما يتحرر من قيود الإنسان » : حسام جميل مدانات : ص ٥٨ الدوحة العدد ٨٤ ديسمبر ١٩٨٢ .

(٣) اللأدواء : الشدة وضيق المعيشة .

(٤) تخصها : تفضلها وتميزها .

(٥) الأنفال ٦٠ .

أصحابها فجعل للفرس سهمين ولصاحبه سهما[١] .

* * *

وكان لشاعرنا أمل دنقل احتفاء خاص بالحصان ، فورد فى شعره أكثر من ثلاثين مرة بتسمياته المختلفة ، وبالإفراد والجمع[٢] هذا عدا عشرات أخرى من الكلمات التى لها ارتباط ما بالخيول مثل الفرسان والمهماز والركاب وغيرها .

واختص « الخيول »[٣] بقصيدة طويلة كانت — كما تقول زوجته — واحدة من أصعب القصائد التى عذبته كثيرا فى بنائها الهندسى ، أو فى إعادة قراءتها أو كتابتها مرة أخرى ... كتبها فى ديسمبر سنة ١٩٨١ ثم انتهى منها فى يناير ١٩٨٣ عندما نشرت للمرة الأولى فى مجلة إبداع[٤] .

ولعل هذا الاحتفاء الخاص بالخيل فى شعره يرجع إلى تجربة قاسية كانت له من فرس فى طفولته حين رفسه فأوقعه وترك فى جبينه شجا ، وقد لخص هذه التجربة القاسية « المعلمة » فى آخر قصيدة نظمها فى الغرفة رقم (٨) :

رفسة من فرس
تركت فى جبينى شجا . وعلمت القلب أن يحترس
أتذكر
سال دمى
أتذكر[٥]

---

(١) ابن الكلبى : (هشام بن محمد بن السائب) أنساب الخيل ٦ — ٧ .
(٢) المهرة الديوان ١٤٣ — المهر : ١٦٣ ، ٢٠٨ .
الجواد : ٢٧٩ ، ٢٩٦ ، ٣٤٤ ، ٣٥٩ — فرس ٣٠٦
حصان : ١٣٧ ، ١٥٦ ، ٢٨٨
الخيل : ١٣٥ ، ١٥٥ ، ٣٣١ ، ٣٣٢ ، ٣٣٣ ، ٣٣٤
الخيول : ٧٩ ، ١٣٥ ، ١٦٥ ، ٣٣٠ ، ٣٣٣ ، ٣٤٠
(٣) الديوان ٣٣٠ — ٣٣٤ .
(٤) عبلة الروينى : الجنوبى ١١٨ .
(٥) الديوان ٣٠٦ .

لقد كانت هذه التجربة درسا هاديا له فى حياته ، اجترها فى أيامه الأخيرة فهو قوى الذاكرة ، وذاكرته جزء من عمله الإبداعى وهو — كما تقول زوجته — شاعر .. بل رجل لاينسى(١) .

وهذه التجربة الباكرة التى كان لها أثر عميق فى نفسه شدت قلمه بالوعى أو باللاوعى إلى الخيل .

والحصان — كما عرفنا — جزء لايتجزأ من التاريخ العربى والإسلامى ، ولما جاء الإسلام عمق فى قلوب الناس حب الخيل ، وروى عن الرسول ﷺ قوله « الخيل معقود على نواصيها الخير » حتى إنهم كانوا يطلقون « الخيل » ويقصدون بها الفرسان .. وكان شعار المسلمين فى حنين « يا خيل الله اركبى »(٢) .

فاحتفاء الشاعر بالخيل يمثل جزءا أو تطبيقا عمليا لرأى أخذ نفسه به وهو العودة إلى التراث العربى والإسلامى ، وتوظيف عناصره وجزئياته فى رؤية عصرية ، تمتد جذورها فى القديم الأصيل . لذلك لم يترك الشاعر حلبة من حلبات الخيل إلا وجال فيها :

فتحدث عن الخيول المنتصرة .. المقتحمة الفاتحة ، وبغيرها ماكانت فتوحات تتم ، ولا انتصارات تتحقق ، متدرعة بمنطق القوة ، فهو الذى يصنع المصائر :

الفتوحات — فى الأرض — مكتوبة بدماء الخيول
وحدود الممالك
رسمتها السنابك
والركابان : ميزان عدل يميل مع السيف
حيث يميل(٣)

---

(١) الجنوبى ٩٤ .
(٢) إمتاع الأسماع ٤٠٩ .
(٣)الديوان : قصيدة الخيول ٣٣٠ .

وتحدث عن الخيول رمز الظلم والجبروت والعدوان :

مرت خيول الترك
مرت خيول الشرك
مرت خيول الملك النسر
مرت خيول التتر الباقين
ونحن ـ جيلا بعد جيل ـ فى ميادين المراهنة[1]

وتحدث عن الخيل رمزا للذل والضعف والانقهار والضياع والاستسلام للأغراب الذين وقفوا :

ينقلون الأرض أكياسا من الرمل
وأكداسا من الظل
على ظهر الجواد العربى المترنح[2]

وفى قصيدة « حديث خاص مع أبى موسى الأشعرى »

فى ليلة الوفاء ..
رأيتها ـ كما يرى النائم ـ مهرة كسلى
يسرجها الجوذى فى مركبة الكراء
يهوى عليها بالسياط ، وهى لا تشكو ولا تسير[3]

ولكن الدائرة المثلى : دائرة الزمن الذهبى النبيل للخيل كانت زمن الحرية والإنطلاق يوم كانت الخيل كالناس ، تتراكض عبر السهول :

تمتلك الشمس والعشب
والملكوت الظليل
ظهرها .. لم يوطّأ لكى يركب القادة الفاتحون

---

(١) الديوان : قصيدة خطاب غير تاريخى على قبر صلاح الدين ٣٤٠ .
(٢) الديوان : قصيدة بكائية لصقر قريش ٣٤٤ .
(٣) الديوان ١٤٣ .

ولم يلن الجسد الحر تحت سياط المروض
والفم لم يمتثل للجام
ولم يكن الزاد بالكاد
ولم تكن الساق مشكولة
والحوافر لم يك يثقلها السنبك المعدنى الثقيل
كانت الخيل برية
تتنفس حرية
مثلما يتنفس الناس
فى ذلك الزمن الذهبى النبيل

وفى حديث الشاعر عن الخيول فى هذه القصيدة بخاصة تثور عدة ملاحظات هى :

الملاحظة الأولى : أنه يرمز بالخيول إلى التاريخ الإنسانى .. وإلى الإنسان فى مسيرة الحياة صعودا وهبوطا .. تقدما وتخلفا ، فتاريخ الحصان هو تاريخ الفارس أو الإنسان :

والخيول التى انحدرت نحو هوة نسيانها
حملت معها جيل فرسانها
تركت خلفها : دمعة الندم الأبدى
وأشباح خيل
وأشباه فرسان
ومشاة يسيرون — حتى النهاية — تحت ظلال الهوان

ويصل الأمر إلى حد التصريح بالتشبيه . « كانت الخيل فى البدء كالناس — كانت الخيل كالناس فى البدء — كانت الخيل برية ، تتنفس حرية ، مثلما يتنفسها الناس .. صارت الخيل ناسا .. بينما الناس خيل .. .

الملاحظة الثانية : أن حديث الشاعر عن الماضى المنتصر للخيول كان حديثا سريعا موجزا مختصرا بينما كان حديثه عن حاضرها الذليل المنكسر حديثا طويلا ممدودا .

ونكتشف بسهولة أنه يقصد بحديثه الخيول العربية أو الإنسان العربى فى واقعه الحاضر المهزوم المنهار ، وهذا التمديد أو الإسهاب يوحى بفداحة الهزيمة وعمق إحساس الشاعر بها ، فلم تعد الخيول :

هى المغيرات صبحا ، ولا العاديات ـــ كما قيل - ضبحًا ،
ولم يتبق لها الآن :

سوى عرق يتصبب من تعب
يستحيل دنانير من ذهب
فى جيوب هواة سلالاتك العربية
فى حلبات المراهنة الدائرية
فى نزهة المركبات السياحية المشتهاة
وفى المتعة المشتراه
وفى المرأة الأجنبية تعلوك تحت
ظلال أبى الهول ...

« فبعد أن كانت ظهور الخيل معدة للفوارس الفاتحين والمدافعين صارت موطأة للمرأة الأجنبية ، هكذا يتبوأ مكان الفارس العربى امرأة سائحة ، تختال بالخيل تحت ظلال أبى الهول »[1] .

الملاحظة الثالثة : أن القصيدة لم تغفل ـــ حاضرنا المهزوم وأسباب النكبة ، وإن جاء ذلك فى تضاعيف القصيدة بطريقة إيحائية غير مباشرة .

ولعل المقطع الثانى هو أعمر أجزاء القصيدة بمثل هذا الإيحاء (كانت الخيل ـــ فى البدء ـــ كالناس .... إلخ) فالزمن الذهبى النبيل رهين بإشباع حاجتين حيويتين :

الحاجة الحسية أو المادية التى أشار إليها الشاعر بالزاد والعشب والشمس .

---

(١) الزمن الشعرى فى قصيدة الخيول د. طه وادى ٦٦ مجلة إبداع العدد العاشر ـــ السنة الأولى ـــ أكتوبر ١٩٨٣ .

والحاجة المعنوية والتى تتمثل بصفة أساسية فى عزة النفس والحرية « فلا يوطأ الظهر ... ولا يلين الجسد الحر تحت السياط .. »

فإذا فقد الإنسان قدرته أو حُدّ من هذه القدرة على إشباع هاتين الحاجتين فقد قيمة وجوده الإنسانى ، بل أصبح وجوده كعدمه « وركضه ووقوفه » سواء .

المصدر الرابع : التراث الأجنبى

وأعنى بالتراث الأجنبى مالم يكن عربيا أو إسلاميا .. وهو كما أشرنا أكثر من مرة يرد فى شعر أمل دنقل قليلا ، بل نادرا ، وربما كان أمل أقل الشعراء توظيفا لهذا التراث إذا قيس بشاعر كبدر شاكر السياب وشاعر كعبد الوهاب البيتانى .

ومن الأعلام الإغريقية التى ترد فى سياق قصائده « أوديب »[١] و « بنلوب »[٢] و « أوزوريس »[٣] و « إيـزيس »[٤] و « أحمس »[٥] و « رع »[٦] .

والشاعر كما قلت لايقف طويلا عند هذه الأعلام فقد يكتفى بالإلماع السريع إلى العلم التراثى فى جملة واحدة :

ـــ ربما أحمس ربته امرأة

وقد يقدم العلم فى لوحة أو مشهد يمثل جزءا من أجزاء القصيدة لايتعدى بضعة أسطر ، كما نرى فى مطلع قصيدة السرير[٧] وهى من أواخر قصائده :

أوهمونى أن السرير سريرى !
أن قارب « رع »
سوف يحملنى عبر نهر الأفاعى

---

(١) الديوان ٤٦ ، ٤٧ .
(٢) الديوان ١١٦ .
(٣) الديوان ١٣٧ .
(٤) الديوان ١٣٨ .
(٥) الديوان ١٣٧ .
(٦) الديوان ٣١٧ .
(٧) الديوان ٣١٧ .

لأولد فى الصبح ثانية .. إن سطع[1]

* * *

وربما كان جنوح أمل لتوظيف هذه الأعلام التاريخية والأسطورية الأجنبية مظهرا من مظاهر تأثره ببدر شاكر السياب الذى أغرق فى استخدام هذه الأعلام إغراقا غير مستساغ ، وقد اعترف أمل دنقل بأنه أخذ عنه « استحداث الرموز »[2] .

بيد أن مبدأ تطعيم بعض قصائده التراثية ببعض الأعلام الأجنبية لا يعتبر مأخذا يسجل عليه ويناقض ما كان يعلنه دائما أن المعين الذى يستقى منه هو معين التراث العربى والإسلامى لأن هذه الأعلام فى مجموعها تعد قليلة إذا قيست بغيرها من الأعلام العربية والإسلامية ، ولكن يمكن أن يسجل عليه مأخذان ــ إذا نظرنا إلى المسألة من زاوية أخرى ــ وهما :

١ ــ تراكم هذه الأعلام وتزاحمها مما يعجزها عن إفراز دلالاتها فى بعض الأحيان .

٢ ــ انعدام الانسجام الفنى بين هذه الأعلام أو بينها وبين غيرها من الأعلام فى سياق القصيدة[3] . ولكن ذلك قليل فى قصائده التراثية ــ كما ذكرنا ــ وهو لا يمثل ظاهرة أو سمة مطردة كما نرى عند السياب .

* * *

والأعلام السابقة ــ كما ذكرت ــ أعلام سياقية ، أى ترد ــ هى وغيرها ــ فى سياق القصيدة ، ولم يرصد أمل قصيدة مستقلة لعلم من

---

(١) يشير الشاعر إلى مايسمى عند قدماء المصريين « بمراكب الشمس » أو القوارب التى يركبها الموتى إلى الجنة . ورع : معناه الشمس وقد قدسها قدماء المصريين وعبدوها ربّا ، وكانوا يعتقدون أن الشمس لا تذهب من المشرق إلى المغرب أو من المغرب إلى المشرق إلا على زورق من ذهب (انظر الموسوعة العربية الميسرة ٨٧٢ ، ١٦٧٨) .

(٢) من حديث له فى مجلة « الصياد » العدد ١٨٩٠ .

(٣) سنعود إلى ذلك بالتفصيل فى الفصل الأخير .

الأعلام الأوروبية والإغريقيةإلا قصيدة « كلمات اسبارتكوس الأخيرة »[1] .

واسبارتكوس — كما جاء فى المراجع التاريخية — عبد من أهل « تراقية »[1] قال فيه أفلوطرخس : « إنه لم يكن رجلا شهما شجاعا وحسب ، بل كان إلى ذلك يفوق الوضع الذى كان فيه ذكاء فى العقل ودماثة فى الأخلاق » .

وكان لنتولس بتياتس Lentulus Batiates قد أنشأ فى « كبوا » مدرسة للمصارعين ، رجالها من الأرقاء أو المجرمين المحكوم عليهم ، وكان يسقط منهم كثير من الضحايا ، ونجح ثمانية وسبعون منهم فى الهرب وتسلحوا واختاروا سبارتكوس قائدا عليهم ، واحتلوا أحد سفوح بركان فيزوف ، وأصدر سبارتكوس نداء إلى الأرقاء فى إيطاليا يدعوهم إلى الثورة ، فانضم إليه من العبيد مائة وعشرون ألفا ، واستطاع أن ينزل بالرومان هزائم نكراء . وسار بجيوشه صوب جبال الألب وغرضه أن يعود كل عبد إلى وطنه ، وكانت هناك جيوش رومانية أخرى تقف فى وجهه ، وتسد عليه المسالك فولى وجهه شطر الجنوب وزحف على رومة ، ولكنه واصل السير حتى بلغ « ثورياى » Thurii مخترقا إيطاليا كلها من شمالها إلى جنوبها لعله يستطيع نقل رجاله إلى صقلية ، أو إلى أفريقية إذ لم يكن له من هدف إلا « تحرير العبيد » بيد أن أصحابه لم يكونوا على مستوى هذا الهدف فانشق كثيرون منهم عليه وأخذوا ينهبون القرى ويدمرونها .

وتصدى سبارتكوس بمن بقى معه من أصحابه للقائدين الرومانيين « كراسس » و « بمبى » وظل يقاتل بشجاعة فائقة وتمكن من قتل ضابطين كبيرين بيده ، ولما أصابته طعنة ألقته على الأرض وأعجزته عن النهوض ، ظل يقاتل وهو راكع على ركبتيه إلى أن مات ، وتمزق جسمه ، ولم يكن من المستطاع أن يتعرف عليه أحد ، وهلك معه معظم أتباعه ، وفر بعضهم إلى

---

(١) الديوان ٧٣ . وقد نظمها الشاعر سنة ١٩٦٢ .

(٢) إقليم يقع جنوب شرق أوروبا .

الغابات ، وظل الرومان يطاردونهم فيها ، وصلب ستة آلاف من الأسرى فى الطريق الممتد من « كبوا » إلى « روما » (سنة ٧١ .ق .م) وتركت أجسامهم المتعفنة على هذه الحال عدة شهور ، تطمينا لجميع السادة وإرهابا لجميع العبيد[١] .

* * *

كانت هذه هى صورة سبارتكوس فى التاريخ فكيف عالج أمل هذه الشخصية ؟[٢] .

وبين مدى الإجابة نقرر حقيقتين :

الأولى : أن أمل دنقل لم ينفصل عن جذور هذه الشخصية التاريخية حين أجرى على لسانه توجيهات ووصايا ذات قيم رفيعة بأسلوب نبيل رفيع . وقد وصفة أفلوطرخس — كما ذكرنا من قبل — بالشهامة والشجاعة والذكاء ودماثة الخلق . وكان نضاله لتحقيق هدف واحد محدد هو تحرير العبيد ، وإعادتهم إلى بلادهم حتى يتمتعوا بحريتهم فى أمان ، وهذا الهدف الرفيع هو الذى دفعه إلى صرف النظر عن اقتحام روما لأنه كان يعلم « أن رجاله لا يستطيعون أن يصرفوا شئون العاصمة بله الإمبراطورية نفسها إذا استولوا عليها »[٣] .

أما الحقيقة **الثانية** : فهى أن أمل دنقل خالف الواقع التاريخى الذى يقرر أن اسبارتكوس قد قتل فى آخر معاركه ضد الرومان سنة ٧١ .ق .م وأن أحدا لم يتعرف على جثته التى مزقتها السيوف والرماح ، وجعله أمل مصلوبا حيا شأنه شأن الأسرى الآخرين .

---

(١) انظر : ول ديورانت : قصة الحضارة الجزء الأول من المجلد الثالث من ص ٢٨٣ إلى ٢٨٦ (ترجمة محمد بدران) .

(٢) ربما كان أول من نظم فى اسبارتكوس الشاعر عبد الوهاب البياتى وذلك فى قصيدة قصيرة لا تتعدى صفحة واحدة تمثل لقائد العبيد صوتا مفردا وهو يدعوهم إلى الثورة والزحف على روما وقد نشرت فى ديوانه « المجد للأطفال والزيتون » الذى صدر سنة ١٩٥٦ (ديوان البياتى ٣٢٣/١) .

(٣) ديورانت : السابق ٢٨٥ .

ولا ضير فى مثل هذه المخالفة ، لأنها لاتنطوى على مخالفة ما هو جوهرى أصيل فى مسيرة حياته ، ولأنها تعطى نوعا من الامتداد الزمنى ليقول فيه اسبارتكوس كلماته الأخيرة[1] . فالمقتضى الفنى ـــ كالمقتضى الفكرى ـــ لا يتطلب فحسب هذه المخالفة ، بل يجعل منها أداة ضرورية من أدوات القصيدة .

والشاعر أو اسبارتكوس يستهل قصيدته بحكم صاخ مؤداه أن العظمة والمجد يرتبطان بمنطق الرفض والتمرد[2] . ومن هذه الركيزة ينطلق الفارس المصلوب متحدثا عن نفسه لنفسه ، ومتحدثا إلى عامة الناس ، ومتحدثا إلى القيصر ، ولكن كلماته إلى الجماهير تستغرق أغلب القصيدة .. .

وكان ـــ من المنظور المنطقى ـــ أن تكون بقية مضامين القصيدة متسقة مع فكرة المطلع مسايرة لها تحض المطحونين والمظلومين على الثورة والتمرد وخلع نير العبودية ، مهما كانت التضحيات .

ولكننا نجد العكس ... نسمع صوت اسبارتكوس يوجه الناس إلى الخضوع والاستسلام والخنوع والرضى بعيش الذل والخضوع ، حيث ينتهى التمرد والصمود والثورة إلى لا شىء :

فلترفعوا عيونكم للثائر المشنوق
فسوف تنتهون ها هنا .. غدا

....

وإن رأيتم طفلى الذى تركته على ذراعها بلا ذراع
فعلموه الانحناء
علموه الانحناء

....

وليس ثم من مفر

---

(١) كان من عادة الرومان أن يصلبوا عتاة أعدائهم أحياء ، وكان المصلوب يعيش أيامه الأخيرة على الصليب بلا طعام أو شراب إلى أن تزهق روحه وتتناوشه جوارح الطير .

(٢) استهلال القصيدة : « المجد للشيطان معبود الرياح ـــ من قال لا فى وجه من قالوا نعم .. إلخ » ولنا فيه رأى وسنرجئ كل أولئك إلى الفصل الأخير .

لا تحلموا بعالم سعيد
فخلف كل قيصر يموت : قيصر جديد
وخلف كل ثائر يموت أحزان بلا جدوى
ودمعة سدى

وقد يظن أن الشاعر — من الوجهة الفكرية — قد ناقض نفسه : فهو ابتداء يمجد منطق الرفض والتمرد والإباء والتصدى ، ثم يدعو إلى الاستسلام والانحناء ، ولكن إنعام النظر فى القصيدة يجعلنا نقطع بأن الشاعر لم يناقض نفسه ، إنما لجأ إلى إدانة الظلم والظالمين بأسلوب التهكم المر ... إن مثل هذا الحكم لا مكان له إلا فى مجتمع ينحنى ويستكين ، إن الشاعر يريد أن يقول للشعب فى يدكم أنتم تحديد صورة الحكم والحاكم .. فانحنوا ، وعلموا أبناءكم وأبناءنا الانحناء إن أردتم مثل هذا الحكم ومثل ذاك الحاكم .

وتشتد نبرة التهكم مرارة حين ينتقل سبارتكوس بكلماته إلى القيصر :

يا قيصر العظيم . قد أخطأت .. إنى أعترف
دعنى — على مشنقتى — ألثم يدك
ها أنذا أقبل الحبل الذى فى عنقى يلتف
فهو يداك ، وهو مجدك الذى يجبرنا أن نعبدك

إنها صرخة الإدانة لهذا الحكم الذى يبنى مجده على القهر والاستبداد و « حبل المشنقة »[1] .

بل إنه ليتنبأ بالمصير الأسود الأعجف الذى ستقوده إليه هذه السياسة الظالمة القاحلة فيقول مخاطبا قيصر :

لا تقطع الجذوع كى تنصبها مشانقا

---

(١) التهكم والسخرية غرض بلاغى من أغراض « الأمر » وأمثلته فى البلاغة العربية القديمة أكثر من أن تحصى ومن أشهرها قول الحطيئة للزبرقان بن بدر :

دع المكارم لا ترحل لبغيتها ۞ واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسى

(انظر الأغانى ٢/٦٠٢ — ٦٠٣ . وسيرة عمر بن الخطاب لأبن الجوزى ٦٧) .

لا تقطع الجذوع
فربما يأتى الربيع
والعام عام جوع
فلن تشم فى الفروع .. نكهة الثمر
وربما يمر فى بلادنا الصيف الخطر
فتقطع الصحراء باحثا عن الظلال
فلا ترى سوى الهجير والرمال والهجير والرمال
والظمأ النارى فى الضلوع
ياسيد الشواهد البيضاء فى الدجى
ياقيصر الصقيع[1]

فهذا التناقض الظاهرى ، أو مايسميه د. لويس عوض « ببلاغة الأضداد »[2] إنما هو وسيلة فنية من وسائل شعراء الرفض فى التعبير عن احتجاجهم على الواقع المرفوض : هم يؤلبون الطغاة على الطغيان بتمجيد الطغيان ، وهم يؤلبون العبيد على العبودية بتمجيد العبودية[3] .

---

(١) الشواهد البيضاء هى اللافتات التى تثبت على القبور ويكتب عليها أسماء الموتى .
والصقيع ينزل على النبات والمزروعات فيتلفها . فإضافة قيصر إليه يجعل هذا التركيب يفرز إيحاء بارتباط الحكم المستبد بالتخريب والتدمير ، زيادة على تبلد الشعور ، وعدم الإحساس بمشكلات الشعب .
(٢) شعراء الرفض : الأهرام ١٩٧٢/٧/٧ .
(٣) شعراء الرفض : الأهرام ١٩٧٢/٧/٧ .

المصدر الخامس : التراث الشعبى

وأعنى بالتراث الشعبى مضمونه أو مفهومه الخاص فى نطاق الحياة المصرية من أغان وأمثال وحكايات وشخصيات وقوالب[1] . والحقيقة أن هذا اللون قليل بل نادر جدا فى شعر أمل دنقل ، وهذا القليل النادر لا يكاد يظهر أو يطل بوجود له اعتبار مع المصادر التراثية الأخرى التى استرفدها أمل . ومن ذلك الإشارة إلى شخصية « أدهم الشرقاوى » الذى يشغل كثيرا من الأغانى والمواويل الشعبية ، والمعروف عند عامة الناس بوقوفه فى وجه السلطة . فيقول فى قصيدته « أشياء تحدث فى الليل » التى أهداها إلى « صلاح حسين »[2] الذى قتل فى إحدى القرى المصرية :

وكانت الأصوات فى القرى جنائزية الإيقاع
ورحلة الموال فى الضلوع تفرد القلوع
« أدهم مقتول على كل المروج
أدهم مقتول على الأرض المشاع »

* * *

وثمة كلمات « طفولية » مرتبطة بعادة مصرية قديمة خلاصتها : أن الطفل الصغير إذا خلع له « ضرس » أو سنّة كان يمسك بها ، ويقذف بها فى وجه الشمس وهو ينشد :

ياشمس ياشمّوسه
خُدى سنّة الجاموسه
وهاتى سنّة العروسه

وهى كلمات ضارعة بأن تعوضه الشمس عن سنّته المخروبة بسنّة جديدة

---

(١) انظر فى تفصيل هذه الألوان كتاب الدكتورة نبيلة إبراهيم « أشكال التعبير فى الأدب الشعبى » .
(٢) الديوان ١٣١ .

بيضاء جميلة مثل سنّة العروسة . وربما كان قصد الشمس لرابطة البياض بينها وبين « السنّة المنشودة » ، وقد يكون ذلك من « المواريث » المصرية القديمة أيام عبادة الإله رع الذى يرمز إليه بالشمس .

ويأخذ « أمل » المضمون العام لهذه العادة المصرية القديمة ، ويقترب ــ إلى حد ما ــ بكلمات عربية رصينة من القوالب الشعبية القديمة ، ولكنه يحور فى المضمون ، بل يعكسه بما يتسع لإلماع حاد فى نقد « الأوضاع الاجتماعية » :

صديقى الذى غاض فى البحر .. مات
فحنطته ...
(.. واحتفظت بأسنانه ...
كل يوم إذا طلع الصبح : آخذ واحدة ..
أقذف الشمس ذات المحيا الجميل
واردد « ياشمس ؛ أعطيك سنته اللؤلؤية
ليس بها من غبار .. سوى نكهة الجوع !!
رديه ، رديه .. يرْو لنا الحكمة الصائبة »
ولكنها ابتسمت بسمة شاحبة !)[1]

* * *

وربما كانت التفاتة أمل إلى ماهو عربى وإسلامى من التراث بكل مافيه من مضامين تاريخية وإنسانية قد استغرقت رؤيته ، ورأى فى هذا الاستغراق ما يرضى نزعته التراثية ، وهو الذى عزف عن « التراث الفرعونى » ، ولم يجد فيه العطاء المنشود . وربما كان هذا العزوف عن الشرائح الشعبية فى تراثنا متسقا مع اعتزاز أمل بالعربية الفصحى وإخلاصه لها . والمعروف أن التراث الشعبى يعتمد بصفة أساسية على اللغة العامية .

* * *

---

(١) من قصيدة « إجازة فوق شاطئ البحر » الديوان ١٠٥ .

القرآن الكريم ، الكتاب المقدس : التوراة والإنجيل . التاريخ العربى والإسلامى . التاريخ الأوروبى . التراث الشعبى المصرى : كانت هذه هى أهم المصادر التى استمنحها أمل دنقل عطاءه الفكرى والجمالى فى كثير من قصائده على اختلاف فى قدر الأخذ والاستلهام على مابيّنا فى الصفحات السابقة . وبقى لنا ـــ استيفاء لعناصر البحث وجوانبه ـــ أن نقف وقفة متأنية للتعرف على طريقة « أمل » فى التعامل مع « المادة » التراثية ، وأبعاد رؤيته الفكرية والجمالية لهذه المعطيات التراثية .. وهذا هو موضوع الفصل الثالث والأخير من هذا البحـــث .

الفصل الثالث

رؤيته وطريقته
فى
التعامل مع التراث

من البدهيات النقدية أن لكل شاعر رؤيته الخاصة وأسلوبه الذى ينم عليه ، بحيث يستطيع الناقد البصير أن يتعرف عليه ويخلص منه إلى معرفة مُبدِعه . وبقدر ما فى شعر الشاعر من أصالة خاصة وملامح حادة متميزة يسهل التعرف عليه وتمييزه بين عشرات أو مئات من الشعراء الآخرين .

وقد كان أمل دنقل من الشعراء القلائل المتميزين المتفردين الذين يسهل الخلوص إليهم أكثر من غيرهم . « ارتفع صوته مع صرخات المخاض الحزينة المنذرة بالنكسة ، متسماً بما يتسم به فنانو الكوارث الاجتماعية الهائلة من هموم وتشوقات . ومنذ الوهلة الأولى بدا هذا الصوت ذا وقع متميز وفريد عن وقع الحركة الأدبية ، أفرزته هذه الحركة فى إرهاصها بميلاد تيار ثقافى جديد أخذ فى التكون كنتيجة ضرورية لما طرأ على البنية الاجتماعية من تغييرات ، واستطاع أن يتجاوز آفاق الرؤية الشعرية لجيل الخمسينات »[(١)] .

واستطاع أن يصوغ رؤية شعرية متسقة حارة ، ساخرة حادة ، متوفرة أبدا ، مليئة بالمرارة ، معبرة عن نقد بل رفض ما فى الواقع من مفارقات فاجعة ، ولكنها تعمل فى الوقت نفسه دعوة جديدة إلى ضرورة التغيير وضرورة الثورة[(٢)] .

وإذا كان أمل دنقل من الشعراء « المتميزين » بالنظر إلى شعره كله فهو أكثر تميزاً بالنظر إلى « تراثياته »[(٣)] بصفة خاصة .. فبها كانت شهرته ، وبها دخل ميدان الخلود الشعرى ، وكان من أنجح الشعراء فى توظيف هذا التراث ،

---

(١) رضا الطويل : كل الأحبة يرتحلون ٨٣ . الثقافة الجديدة . العدد السابع ديسمبر ١٩٨٣ .

(٢) محمود أمين العالم : شاعر على خطوط النار الداخلية ٣٤ (مجلة اليسار العربى) .

(٣) واضح أن المقصود بذلك قصائده التى وظف فيها التراث بالمفهوم الواسع لهذا التوظيف .

ومن أقدرهم على تشخيص أمراض مصر والأمة العربية ومعايشة معاناتها وآلامها وانكساراتها .

وسنحاول فى هذا الفصل أن نتبع طريقة أمل دنقل فى تعامله مع التراث الإنسانى على اختلاف ألوانه ومنابعه من نواح متعددة : الموضوعات والمضامين والموسيقا ــ التصوير ــ الأسلوب ومدى إفادته من تكنيكات الفنون الأخرى .

أولا : الموضوعات والمضامين

كان اختيار أمل لموضوعات تراثياته .. محكومًا بمدى قدرة هذه الموضوعات على إفراز الدلالات والقيم الاجتماعية والسياسية والإنسانية التى يحرص عليها ، فكثيراً ماكان يصرح بأننا يجب أن ننظر للتراث كقيمة قبل أن ننظر إليه كوقائع وأشخاص . والأديب لايستطيع أن يعيش بمعزل عن مجتمعه ، ولكنه « حين يتأثر بالمجتمع إنما يعكس فهمه هو على هذا المجتمع . والأدب تصوير لهذا الفهم ونقل له »[1] .

لذلك اختار أمل من التاريخ فترات الحرج والصراع والدرامية .. أو بتعبير آخر .. فترات تتسع رقعتها للجدلية التى تحكم علاقته مع هذا التراث .

وهذا هو السر فى ابتعاده عن فترات الهدوء والارتخاء والتسطيح فى التاريخ الإسلامى .. فهو يختار من العصر الجاهلى فترة حرب البسوس ليقتطع منها « شريحة » تصلح أن تكون ركيزة لمنطق جدلى طويل ، وهى « موت كليب » ووصيته بالثأر التى نتج عنها هذا الصراع الطويل بين بكر وتغلب .. ذلك الصراع الذى استمر أربعين عامًا .

ومن التاريخ الإسلامى يختار أبا موسى الأشعرى وفتنة على ومعاوية أيام أن دار الصراع المر ، ذلك الصراع الذى أريقت فيه أنهار الدم ، وانتهت حلقته الأولى بمصرع علىّ أمير المؤمنين .. فهو لايختار فترات التسطيح . فترات الرخاء والطمأنينة والانتصارات البحت ، لأنها لاتسمح بأن يكون له منها

---

(١) د. عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ٤٤ .

منطقه الجدلى . وهو قد يشير إلى بعضها إشارات عجلى ، ولكنه لايقف أمامها طويلا لأن عنصر الصراع الذى يسمح بالجدلية عنصر منعدم لاوجود له .

وحينما يختار أمل « المتنبى » قناعًا ــ أو شبه قناع ــ لايختاره وهو فى بسطة من التقدير عند سيف الدولة حيث عاش أيامه الذهبيات فى مجالسه ومعاركه ، ولكنه يختار المتنبى فى أحرج أيام حياته فى مصر ، وقد ضيق عليه كافور الخناق ، وأخذ عليه كل المسالك . فكانت مذكراته تعبيرًا فنيًّا رائعًا عن حركته النفسية التى لونها ونقّلها الشاعر بين أحزان « الحبس القهرى » وعذاب الواقع الاجتماعى والسياسى المنهار وومضات السعادة الحالمة التى تبرق بها اجتراراته لصورة سيف الدولة... .

وإيثاره لهذه الشرائح التاريخية الحادة يسمح بخلق ما يمكن أن نسميه « بالجدلية الفكرية المنتجة » .. التى يستطيع أن يخلص منها إلى استقطار القيم التى وظف شرائح التراث من أجلها .

وكانت نظرته إلى التراث وتقييمه له – كما أشرنا أكثر من مرة – يعتمد على قدر عطاءاته ومنحه القيمية ، فهناك على حد قوله « قيم تراثية ينبغى إيقاظها ، كذلك ثمة قيم تراثية أخرى ينبغى هدمها ، وليس إغفالها فقط »[1] وإن كان استخدام التراث فى حد ذاته له أهمية كبيرة لأنه يخلق إحساسنا بالانتماء[2] . وهذا الانتماء بالنسبة لمصر عربى إسلامى وليس انتماء فرعونيًّا . وكانت شعوبية أدونيس ودعوته إلى الفينيقية هى السبب المباشر فى حملته عليه ووصفه بأنه صاحب قضية خاسرة .

وفى « تراثياته » يصعب ــ إن لم يستحل ــ فصل ما هو مصرى عما هو عربى أو إسلامى[3] .

---

(١) عن : الجنوبى : آخر الشعراء الراحلين للدكتور حسين النجار . مجلة القاهرة العدد ١٦ .

(٢) المرجع السابق .

(٣) ففى قصيدته « مذكرات المتنبى فى مصر » يوظف الشاعر شخصية سيف الدولة مشيرًا إلى معاركه ضد الروم ، وأزمة السلطة الغاشمة التى يعانى منها العرب . وقد اسقط ذلك على مصر فى واقعها الحاضر =

وكل أولئك تتضام ملامحه خلوصاً إلى كل ماهو « إنسانى » ... حتى فيما يعتقد البعض أنه « ذاتى خاص » يتعلق به وحده ... ويصور إحساسًا « منه وإليه » فى أزمة من أزماته يحاول أمل أن يجعل منه « قضية إنسانية كبرى » ، ففى مرضه الأخير الذى قاده إلى القبر كانت تهدى إليه باقات من الزهور .. ويقوم بينه وبين هذه الزهور « حلول شعورى » يجسده فى الكلمات الآتية :

تتحدث لى الزهراتُ الجميلة
أن أعْيُنها اتسعت — دهشة —
لحظة القطف
لحظةَ القصْف
لحظةَ إعدامها فى الخميلة
تتحدث لى ..
أنها سقطتْ من على عرْشها فى البساتين
ثم أفاقتْ على عَرْضها فى زجاج الدكاكين
أو بين أيدى المنادين
حتى اشترتْها اليدُ المتفضلة العابرة
تتحدث لى
كيف جاءتْ إلَىَّ
(وأحزانُها الملكيةُ ترفع أعناقها الخضْر)
كى تتمنى لى العمْر !
وهى تجودُ بأنفاسِها الآخرة !![1] .

إن الشاعر يسبح فى آفاق عليا ليطرح فى صرامة قضية إنسانية كبرى أبرزها ، وألح عليها فى كثير من قصائده وتراثياته . ومضمون هذه القضية

وصرخ بذلك فى آخر القصيدة بقوله :

نامت نواطير مصر عن عساكرها — وحاربت بدلاً منها الأناشيد

ومثل ذلك كثير فى قصائده .

(١) الديوان ٣١٦ .

يتلخص فى أن الحياة الحقيقية لا تتحقق إلا فى ظل الحرية ، وأن الانحدارات والاختلالات والانكسارات الكبرى لا تتحقق إلا فى غيبة الحرية .

إنها نفس القضية التى طرحها فى « الخيول »[١] التى كانت فى البدء « تتراكض عبر السهول ، تمتلك الشمس والعشب والملكوت الظليل » . فلما فقدت حريتها سقطت حيويَّتها ، وأصبح ركضها ووقوفها سواء ، ولم يبق منها سوى عرق يتصبب من تعب ، يستحيل دنانير من ذهب فى جيوب هواة سلالاتها العربية فى حلبات المراهنة والسياحة » .

وهى نفس القضية التى عالجها فى الطيور[٢] ، تلك التى ارتضت العبودية من أجل « حبة العيش » .

وارتضتْ أن تقأقىءَ حول الطعام المتاحْ
ماالذى يتبقى لها .. غير سكينة الذبح
غير انتظارِ النهايةْ
إن اليدَ الآدمية .. واهبة القمح
تعــرف كيــف تســنُّ الســلاح

هى نفس القضية .. قضية .. « الحرية الحياة » التى لها حضور فى أغلب قصائده : التراثيات ــ وغير التراثيات .

* * *

ومن المضامين الإنسانية التى انتصر لها الشاعر فى تراثياته : الكلمة .. والكلمة الشاعرة بصفة خاصة ، ولاعجب فهو يرى فى الشعر حياته وسعادته وفرحه الذى يختلسه من أسباب القهر ، وظلمات الليالى[٣] . بل كان جوابه حين سأله أحد الصحفيين فى صيف عام ١٩٧٥ عن مفهوم الشعر « الشعر

---

(١)الديوان ٣٣٢ .

(٢) الديوان ٣٢٧ .

(٣) انظر الديوان ٢٦٥ (من أوراق أبى نواس) .

ياسيدى هو بديل الانتحار »[1].

فأزمة المتنبى أنه لايستطيع أن يقول فى مصر ما يريد . هو مرغم على أن يقول ما يراد منه لا مايحب أن ينشده ويغرد به . وأزمة أبى نواس أن « العسس يصادرون كل ما يكتب » .

وفى حكاية المدينة الفضية[2] يمجد أمل « القلم » ويعتبره أغلى ثروة فى الوجود ، ويعبر عن الفكرة الناضجة بأنها « قلم بين الضلوع » ويجرى على لسان البطل فى استهلال الحكاية الكلمات الآتية :

كنت لاأحمل إلا قلمًا بين ضلوعى
كنت لاأحمل إلا قلمى

وهو لا يجد مايهديه لأميرته « شهرزاد » أغلى من هذا « القلم » :

آه ياسيدتى : أنت مَلَك
أنا لاأحملُ إلا قلمًا بين ضلوعى
فخذيه .. إنه أثمنُ ماعندى .. خذيه

* * *

ويطول بنا المقام لو رحنا نتتبع المضامين الفكرية فى تراثيات الشاعر ، وأعتقد أننا فى غناء عن هذا التتبع ، فقد عرضنا كثيرًا من هذه المضامين فى الفصل الثانى ونحن نعرض مصادره التراثية التى استرفدها واستقى منها فى شعره .

* * *

(١) أحمد إسماعيل « كيف كتب أمل دنقل قصائده » ص ١٤ . مجلة أدب ونقد . العدد الأول يناير ١٩٨٤ .

وانظر إلحاحه على نفس هذا المفهوم للشعر فى آخر حديث له ص ١٢١ . مجلة إبداع . العدد العاشر . السنة الأولى . أكتوبر ١٩٨٣ .

(٢) الديوان ١٩٥ .

الشعر الواقعى والشعر الوقائعى :

قلنا فى الفصل الأول من هذا البحث « وقد كان توظيفه للتراث ، ونضوج طرائقه فى هذا التوظيف يتنامى مع تنامى شخصيته الأدبية ، واتساع قراءاته ، وكذلك مع حرارة الواقع السياسى والاجتماعى الذى تعيشه مصر والأمة العربية ، فارتبطت تراثياته ارتباطًا نفسيًا وثيقًا مع أصداء هذا الواقع . »

فشعوره بالواقع بكل أحداثه ــ وخصوصًا الواقع السياسى ــ شعور تلقائى حاد ، شديد التوتر والتوهج . يحكى صديقه الكاتب أحمد إسماعيل[1] أن « أمل كان يتابع معاهدات فك الاشتباك الأولى والثانية ، ويستشعر خطرًا سوف يهدد كيان الوطن كله ، وكان على ثقة أن الصهاينة قادمون إلى هذه الأرض المقدسة ، ومايجرى ليس إلا تمهيد الأرض وتقليل المسافات وكان يتحدث عن ذلك بصوت مرتفع :

تقول القصاصة الأولى
تسألنى بائعة الكبريت
عن أعداء الوطن المقهور متى يأتون ؟
فقلتُ لها : نامى
فعدوّ الوطنِ المقهور سيختتن الليلة
تحت جدار المبكى[2]

ثم لم يلبث أن انقض على القصاصات ، وراح يمزقها .. وربما تكون المرة الأولى التى شاهدتُ فيها دموعه » .

وليس معنى شعوره الحاد بالواقع أنه يرصد هذا الواقع ويصوره ، فرأى أمل فى مثل هذا الشعر أنه لايعد شعرًا ، إنما يكون تسجيلا ، أى أن هناك

---

(١) « كيف كتب أمل دنقل قصائده » . ص١٦ . مجلة أدب ونقد : العدد الأول يناير ١٩٨٤م .
(٢) هذا المقطع لاوجود له فى دواوين أمل دنقل . ولكنه يشبه إلى حد ما فى فكرته وبعض كلماته النصف الأول من الإصحاح السادس من « سفر ألف دال » (الديوان ٢٤٧) . وقد اشتهر أمل بكثرة التنقيح والتعديل فى شعره .

فرقاً كبيراً بين الواقعية والوقائعية »[1] فالشعر من وجهة نظره له وظيفة معارضة . ومن ثم يجب أن يكون رافضًا للواقع دائمًا ، حتى ولو كان هذا الواقع جيدًا ، لأنه يحلم بواقع أفضل منه ، فالشاعر يريد دائمًا أن يحول الواقع إلى حلم والحلم إلى واقع ، وهكذا[2] . وكل رؤيا لها زمانها الخاص بها ، فالرؤيا التى تتحقق وتصبح واقعًا ينبغى على الشاعر أن يتجاوزها إلى حلم جديد ونبوءة جديدة[3] .

* * *

مراحل المسيرة التراثية :

رهافة الإحساس ، وتوهج الشعور ، وسرعة الاستجابة للمحركات والمثيرات بفكر عاقل .. مع دُءوب الشاعر على القراءة .. كل هذه العوامل جعلته يطور فنه وينميه ويوسع من دائرته .. ويهمنا هنا المسيرة التطورية لتراثياته بصفة خاصة .. من ناحية المضامين وطبيعة الرؤية الشعرية .

وكما أشرنا فى الفصل الأول يمكن تقسيم هذا التطور بالنسبة لتراثياته إلى مراحل أربع :

المرحلة الأولى : مرحلة البكاء بين يدى الزرقاء وتعليق على ما حدث .

وقد نظمت أغلب قصائد هذه الفترة فى النصف الثانى من الستينات ، وهى السنوات التى واكبت أفدح انكسارة وأعتى محنة أصيبت بها مصر والأمة العربية .. واتسمت تراثيات هذه الفترة بالحزن الحاد ، ولكنه لم يكن حزن المستسلم .. بل حزن الناقم الثائر ، وإن غلب عليها الألم واعتصرها الحزن .

المرحلة الثانية : مرحلة العهد الآتى :

وهو من تسع قصائد كتب بين عامى ١٩٧٤ ــ ١٩٧٥ . وعن هذا الديوان

(١) من حديثه لمجلة « اليمامة » العدد ٦٢٥ .

(٢) من آخر حديث له فى مجلة إبداع (مرجع سبق) .

(٣) الكلام لأمل دنقل . من مقال د. حسين النجار : الجنوبى آخر الشعراء الراحلين ص ١٦ . من مجلة القاهرة العدد ١٦ .

يقول أمل إنه « مختلف فى لغته وأدائه وموسيقاه عن الدواوين الأولى ، ففيه استلهامات لغوية من ينابيع الكتب المقدسة »[1] ، وهذا صحيح ، ولكنه يختلف عن قصائده السابقة بما هو أهم :

فقد خفت نبرة الحدة الوجدانية والنزعة الخطابية .. بل نشعر « بهيمنة الوقار العقلى » على أغلب هذه القصائد .. أمل هنا ... هو أمل هناك .. هو أمل الرفض والتمرد .. ولكن رفضه هناك كان رفض الثائر الممتشق السلاح .. أما هنا ... فرفض الحكيم الموجّه .. الذى لايصدر حكمًا إلا بعد أن يتعمق حقائق الأشياء .

ومن ناحية أخرى تنوعت انتقاداته .. وشملت قطاعات أكثر وأشمل .. فى مجالات المجتمع والسياسة والحرب والسلام والأخلاقيات . وأخيرًا كانت رؤية الشاعر رؤية مستقبلية تعتمد على هدم القديم المهترئ المتعفن ، ورفع أنقاضه ، واستشراف مستقبل وضىء منتصر . فمن الظلام يخرج النور .. ومن الميت يخرج الحى .. ولابد من الكفاح حتى لو تحولت مدننا إلى المقابر :

المنازل أضرحه
والزنازن أضرحه
فارفعوا الأسلحة
ارفعوا الأسلحة ..[2] .

المرحلة الثالثة : وتمثلها القصيدة الديوان « أقوال جديدة عن حرب البسوس » .

وهى مرحلة « أسطرة الواقع » كما يقول أمل : بدأ أمل نظمها سنة ١٩٧٦ م ، وبوادر الصلح مع العدو الإسرائيلى كانت تلوح فى الأفق : وهذه القصيدة الديوان تختلف عن تراثياته السابقة فى أمور متعددة أهمها :

---

(١) من حديثه لمجلة اليمامة (مرجع سبق) .
(٢) الديوان : ختام قصيدة سفر الخروج ص ٢٣٦ .

(١) المزج الدقيق بين الحرارة الوجدانية والفكر الواعى بشكل يكاد يكون متوازنًا .. فتمرد الشاعر الملتهب على النزوع إلى الصلح مع العدو لم يفقده منطق السياسى البارع الجَدِل ، فالوجدان أو الانفعال — كما يؤكد رتشاردز — ليس طريقة أخرى لتفهم الطبيعة تنافس طريقة العقل والاستدلال[1] .

(٢) ظهر فى القصيدة أنها ثمرة ناضجة جدًّا من ثمار قراءة واعية لسيرة سالم الزير ، ولأول مرة يوظف الشاعر هذا اللون من « التاريخسطورة » على هذا النطاق الواسع الممتد .

(٣) القالب الفنى الذى اختاره الشاعر هو قالب « الشهادة والإدلاء بالأقوال » أمام محكمة التاريخ .. فهو يستدعى الشخصية التراثية لتدلى بأقوالها مصحوبة بالتبريرات والتعليلات التى تقوى بها هذه الأقوال .. وإن كان الشاعر لم يكمل استدعاء بقية الشخصيات واكتفى بشخصيتين : كليب واليمامة .

وهذه الأقوال كان يجب أن يكون عنوانها « أقوال جديدة فى حرب البسوس » لا « أقوال جديدة عن حرب البسوس » . لأن الذين يدلون بشهادتهم للتاريخ أطراف فى الحرب .. وليسوا شهودًا من خارجها .

(٤) الالتزام فى كثير من الأبيات بالمضامين الفكرية لكثير من وقائع الحرب ، والأشعار التى قيلت فيها — كما عرضنا من قبل — وهذا النهج الفنى يخلق وشيجة فنية ونفسية قوية بين الواقع التراثى والقصيدة التى استمدته ، حتى ليحس القارئ بعبق هذا « المعطى التراثى » القديم فى أعطاف القصيدة الجديدة .. وهذا ماعبر عنه أمل — كما ذكرت آنفًا — « بأسطرة الواقع » .

المرحلة الرابعة : مرحلة النزعة الإنسانية الممتدة :

وربما كان خير مايمثل هذه المرحلة قصيدة الخيولِ .. بما فيها من تركيبة درامية متقنة .. وبراعة متفوقة فى استخدام أسلوب المفارقة ، وحرارة الرمز وقدرة الدلالات .

* * *

---

(١) مبادئ النقد الأدبى ١٨٥ .

ونحن نؤمن أن المسيرة الفنية .. أو العمر الفنى للشاعر مثل النهر المتدفق المتجدد ، آخره موصول بأوله ، فتقسيمنا مسيرة الشاعر التراثية إلى هذه المراحل لا يعنى انفصالًا حادًّا وملامح حاسمة قاطعة تتسم بها كل مرحلة ، إنما هو خلاف « درجى » أكثر منه خلافًا نوعيًّا . والتقسيم كان على أساس الطوابع والسمات الغالبة : « فالبكاء بين يدى زرقاء اليمامة » لايخلو من طوابع إنسانية .. و « الخيول » فيها تكثيف لمأساة الإنسان العربى المنكسر .. ويطول بنا المقام لو رحنا نتتبع هذه السمة فى تراثياته ، فهى أوضح من أن نقف عندها أطول من ذلك .

* * *

.... والتراث الأجنبى :

وأخيرًا نعود إلى سؤال كنَّا قَدْ طرحناه من قبل وأرجأنا إجابته لهذا الفصل ، ومؤداه : هل خرج أمل على « التزامه العربى والإسلامى » الذى رأى فيه انتماءه الحقيقى وانتماء مصر ـــ وذلك بتوظيفه مفردات من التراث الأوربى والإغريقى القديم ؟ .

الحقيقة أن هذا التوظيف لم يخرج أمل عن هذا الالتزام لأسباب متعددة أهمها :

(١) أن هذا التراث الأجنبى كان قليلًا جدًّا إذا قيس بالمصادر التراثية العربية والإسلامية التى استرفدها أمل ، كما وضحنا بتفصيل فى الفصل الثانى .. وهو لايتعدى قصيدة « كلمات سبارتاكوس الأخيرة » والإلماعات القليلة إلى بعض الأعلام الأجنبية . فمن الإسرف إذن ما كتبه أحد الباحثين من أن « مفردات التراث الأوربى والإغريقى القديم قد زاحمت وشاركت مفردات التراث العربى »[١] .

(٢) أن توظيف هذا التراث الأجنبى ـــ على قلته ـــ كان مرتبطًا أيضًا

---

(١) حلمى سالم « الحداد يليق بالشعراء » ٩٣ ـــ مجلة الثقافة الجديدة ـــ العدد ٧ ـــ ديسمبر ١٩٨٣ .

بنفس الأهداف التى حرص أمل على تحقيقها « بتراثياته » كلها .. وكان التعامل معها بنفس المنطق والمنهج : معالجة التراث كقيمة إنسانية قبل أن يكون شخصيات ووقائع وأحداثًا .

(٣) « على أنه ينبغى أن نأخذ فى الاعتبار الحقيقة النقدية التى تشير إلى أن التراث جميعه — عالميه ومحليه — كل لايتجزأ . وأن امتلاء شعر شاعر بتراث من الغرب لايعيبه ، كما أن امتلاءه بتراث أمته — فى ذاته — لا يمنحه تميزًا وامتيازًا . فالمعيار الأول هنا هو مدى نضج — أو فجاجة — التعامل مع التراث ، والنضج المقصود هنا هو النضج الفنى والفكرى معًا »[1] .

وقصيدة « كلمات اسبارتاكوس الأخيرة » لاتقل نضجا — من الناحية الفنية والفكرية[2] عن القصيدة الرئيسية فى الديوان « البكاء بين يدى زرقاء اليمامة » ، لأنه — كما ذكرنا — كان يتعامل مع التراث كقيم قبل أن يكون تاريخا ، وبقدر ما فيه من دلالات إنسانية تكون قيمته فى نظره .

ثانيا : الأداء التعبيرى

يصف الكاتب محمود أمين العالم لغة أمل دنقل فى شعره بأنه يقترب من النثرية . ويرى أن الطابع النثرى يكاد يكون سائدًا فى أغلب قصائده لا لركاكة فى بنيتها الشعرية ، وإنما لغلبة المفردات التى نستخدمها فى حياتنا اليومية[3] .

ويرى الكاتب أن استخدام ألفاظ الحياة اليومية تكاد تكون سمة عامة فى المعجم الشعرى لشعراء الجديد ، ولكننا « لانكاد نجد عند شاعر منهم هذا القدر الكبير والمتنوع والخاص من هذه المفردات التى يستخدمها أمل دنقل »[4] .

واستعمال « كلمات الحياة اليومية » سمة مطردة فى أسلوب أمل دنقل ..

---

(١) حلمى سالم : السابق : نفس الصفحة .

(٢) مع ما أخذناه عليه من تمجيد الشيطان فى مطلع القصيدة .

(٣) شاعر على خطوط النار الداخلية ص ٢٨ مجلة اليسار العربى .

(٤) السابق نفس الصفحة .

وهذا لايعيب أسلوبه لأنه كان يحسن وضع هذه الكلمات فى مكانها من السياق بحيث لايغنى عنها غيرها . ولننظر إلى بعض هذه المفردات من اللغة اليومية الدارجة مثل : نفايات ، قمامات ، وزجاجات ، رماد ، ورق ....إلخ .

لقد استخدمها الشاعر فى إحدى تراثياته وهى حكاية « المدينة الفضية »[1] رمزا « للعطاء السيىء » الذى تجود به للمجتمع « طبقة العلية » الذين لايهمهم إلا حياة الرفاهية والاستعلاء وسكنى القباب المصمتة التى لاينفذ إليها آهات المحرومين وشكايات المحزونين :

ياطريقَ التل
مازالتْ على جنبيكَ آلافُ النفايات
لسكان القبابِ المُصْمته
من قمامات البقايا الميته
وزجاجات خمورٍ فارغه
وكلابٍ والغه
ورماد وورق[2]

فطبيعة الاستعمال جعلت الكلمة الدارجة ترتفع إلى مستوى التعبير البليغ ، وبهذا التمكن استطاع أمل أن يرفع هذه الكلمات ـــ ومثلها كثير ـــ من أن تهوى إلى درك الابتذال الذى لايستسيغه الأدب الرفيع .

* * *

وأمل يجانب الكلمات المهجورة ، فليس فى قاموسه الشعرى كلمة معجمية واحدة : وإن حفل بالكلمات التراثية . وهو فى استخدام هذه الكلمات يراعى ما يمكن أن نسميه « بالوشيجة النسبية » .

ـــ بين الكلمة والوعاء التراثى .

---

(١) الديوان ١٩٥ .
(٢) الديوان ١٩٧ .

— بين الكلمة وموضوع « التراثية » .
— بين الكلمة وطبيعة الشخصية .

ففى « العهد الآتى » تكثر الألفاظ والقوالب والاستلهامات اللغوية من الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد ، كما بينّا بالتفصيل فى الفصل الثانى من هذا البحث .

وفى قصيدة « الموت فى الفراش »[1] ، وهى القصيدة التى ارتكزت على كلمة خالد بن الوليد المشهورة « لقد شهدتُ مائة زحف أو زهاءها ، وما بجسمى شبر إلا وفيه ضربة سيف أو طعنة رمح ، فلا نامت أعين الجبناء » .

نرى أن الإيحاء الذى يسقطه العنوان اعتماداً على الواقعة التراثية يتلخص فى أن « نبالة » الفارس ترتبط بميدان الصراع ... القتال .. حتى الموت . وفى هذه الحلبة تترصع القصيدة بالكلمات التى ترسم هذا الجو : المهر — السيف — النافورة الحمراء — الصحف — الدامية — نَقْتُل — نُقْتل — الدم — الدم — الدم — الدم — النفير .... وفى المقابل يرسم الشاعر جو الزيف والعفن والتحلل الذى كان سببا فى انكسارنا المر فيستخدم « العربية الدارجة »[2] ، ويتحقق فى القصيدة أسلوب المفارقة التصويرية الذى يجسد الإدانة الصاعقة للتناقضات السياسية والاجتماعية .

* * *

وإذا استثنينا « أبا نواسْ » ، واستثنينا « اليمامة » فى الثرثرة الفلسفية التى أجراها الشاعر — بلا داع على لسانها — نرى الشاعر قد راعى إلى حد كبير التناسب بين طبيعة الكلمات وطبيعة الشخصية حتى لاتنفصل الشخصية عن جذورها الأصلية على الرغم من الإسقاطات المعاصرة التى تفرزها الكلمات .. ففى قصيدة « البكاء بين يدى زرقاء اليمامة »[3] يستخدم الجندى المنسحب

---

(١) الديوان ٢٠٨ .
(٢) انظر المقطع الثانى من القصيدة .
(٣) الديوان ٨٣ .

المثخن بالجراح فى قص مأساته كلمات « النيران . الغبار . الراية المنكسة . الخوذات . معاطف القتلى.. الرصاص .. رشفة الماء .. إلخ .. »

فإذا ما لجأ إلى أسلوب « الاسترجاع » Flash Back ، واستحضر شخصية عنترة تتغير « ملامح الكلمات » بحضور المستدعَى الجديد لتكون الكلمات سابحة « فى جو جاهلى يحكمه الظلم الاجتماعى والتفرقة العنصرية » .

أنام فى حظائر النسيانْ
طعامى الكسرة .. والماءُ .. وبعضُ التمرات اليابسه

وتتغير الكلمات الميدانية من الخوذات والرصاص والمعاطف إلى « الطعان والكماة والرماة والفرسان » .

* * *

وسمة أسلوبية أخرى تكاد تكون مطردة فى « تراثياته » بصفة خاصة وهى « استهلال القصيدة » بالعبارة اللافتة المتوهجة : التى تأتى فى شكل قضية يسوقها الشاعر مساق البدهية التى لا تحتمل النقاش :

ــ المجد للشيطان معبود الرياح(١)
ــ الفتوحات فى الأرض مكتوبة بدماء الخيول(٢)
ــ فى البدء كنت رجلاً وامرأة وشجرة(٣)

والأكثر من ذلك الاستهلال بالأسلوب الإنشائى من استفهام أو نهى أو نداء :

ــ ملكٌ أم كتابةٌ ؟(٤)

---

(١) الديوان ٧٣ .
(٢) الديوان ٣٣٠ .
(٣) الديوان ٢٢٤ .
(٤) الديوان ٢٦٢ .

ـــ لا تصالح[1]
ـــ أيتها العرافةُ المقدسة[2]
ـــ أبانا الذى فى المباحث[3]
ـــ أيها الواقفون على حافة المذبحة[4]

* * *

وأخيرًا نرى لأمل قدرته البارعة فى الاقتباسات والتضمينات . حتى إنها لتصبح جزءًا لايتجزأ من بنية القصيدة ، وحتى ليعتقد القارىء ـــ إذا ماكان يجهل نسبة المقتبسات والمضمنات ـــ أنها من كلمات القصيدة نفسها .

* * *

وكثيرًا ما يجنح أمل فى تراثياته إلى الأسلوب « الساخر » ، وسخريته ليست من قبيل سخرية ابن الرومى بمهجويه تعتمد على رسم صورة كاريكاتيرية تثير الضحك .. ولكنها سخرية مصحوبة بالمرارة . قد تثير الضحك بقدر ما تثير الألم العميق .. كما نرى فى قصيدته « صلاة » التى يتحدث فيها إلى رجل المباحث والتى يستهلها بقوله :

أبانا الذى فى المباحث . نحن رعاياك[5]

وقد عالج السياب نفس الموضوع بقصيدة طويلة بعنوان « المخبر »[6] وكذلك البياتى ، عالج الموضوع ذاته وبنفس العنوان[7] . ويشترك الشاعران فى استخدام الأسلوب المباشر الذى يقترب من أسلوب التقارير الصحفية .

يقول السياب على لسان المخبر :

---

(١) الديوان ٢٧٦ .
(٢) الديوان ٨٣ .
(٣) الديوان ٢٢٢ .
(٤) الديوان ٢٣٠ .
(٥) الديوان ٢٢٢ .
(٦) ديوان السياب المجلد الأول ٣٣٨ .
(٧) ديوان البياتى المجلد الأول ٤٣٤ .

أنا ما تشاء : أنا الحقير
صباغ أحذية الغزاة وبائع الدم والضمير
للظالمين . أنا الغراب
يقتات من جثث الفراخ . أنا الدمار . أنا الخراب .. إلخ

ويقول البياتـــى :

الســيد البرميـل
قفاه بطنه ، وبطنه قفاه : ذرب اللسان
يحفظ شعر المتنبى ، ويقول الشعر أحيانًا بلا أوزان

هذا ، ويستطيع القارىء أن يدرك الفارق بين الأساليب الثلاثة وتفوق أمل فى ألفاظه وعباراته وموسيقاه . وتظهر مهاراته اللغوية والفنية بصورة أقوى فى الحوار .

* * *

الحـوار

الحوار جزء مهم من الأسلوب التعبيرى فى القصة ، وهو صفة من الصفات العقلية لا تنفصل عن الشخصية بوجه من الوجوه ، ولهذا كان من الوسائل التى يعتمد عليها الكاتب فى رسم الشخصيات . وعلاوة على ذلك فكثيرًا ما يكون الحوار السلس المتقن مصدرًا من أهم مصادر المتعة فى القصة ، وبواسطته تتصل شخصيات القصة بعضها بالبعض الآخر اتصالاً صريحًا مباشرًا ... والحوار المعبر الرشيق سبب من أسباب حيوية السرد وتدفقه[1] فالحوار فى العمل القصصى يضطلع بمهام متعددة أهمها :

ا ــ الاشتراك فى رسم الشخصيات وإبراز أعماقها الدفينة وأحاسيسها الكامنة .

ب ــ خلق التلاحم والاندماج بين شخصيات القصة .

---

(١) انظر محمد يوسف نجم : فن القصة ١١٧ ــ ١١٨ .

جـ ــ خلق التفاعل بين الشخصيات والأحداث .

د ــ تطوير أحداث القصة وإنماؤها وصولا إلى النهاية أو الحل .

هـ ــ إعطاء الأسلوب تنويعًا وتلوينًا يبعث التشوق والمتعة فى نفس القارئ .

وإذا كان الصراع هو الجانب المعنوى الرئيسى فى المسرحية فإن الحوار هو أداة الأداء التعبيرى الوحيدة فى المسرحية ، ومن ثم فهو يقوم بالأدوار السابقة على نحو أوفى وأعمق وأشمل من قيامه بها فى القصة . على أن القصة يمكن أن تخلو تمامًا من الحوار ، أما المسرحية فلا يمكن تصور وجودها بغير حوار .

* * *

وقد أكثر شعراء الجديد من الحوار فى شعرهم حتى أن بعض القصائد تكاد تعتمد اعتمادًا كليًّا على الحوار مقتربة بذلك من المسرحية ، وإن اختلفت عنها فى عدم ذكر أسماء الشخصيات التى يدور بينها الحوار ، زيادة على ما بينهما من فروق « تكنيكية » لايتسع المقام لشرحها .

ولاشك أن القصيدة الجديدة متأثرة بالعمل الروائى والمسرحى فى الاستعانة بالحوار والإكثار منه . وكان أمل من الذين استعانوا بالحوار فى شعرهم . حتى أن قصيدته « ميتة عصرية »[1] يستغرق الحوار أكثر من نصفها . ولكن يهمنا فى هذا المقام قصائده التراثية .

فنرى الحوار الداخلى أو المنولوج فى قصيدة حكاية المدينة الفضية[2] يستغرق قرابة صفحتين[3] حينما رفض الحراس أن يفتحوا الأبواب للشاعر أو « شهريار » فأخذ يمنى نفسه بالأمانى والآمال « أن يفتح هذا الباب يومًا » :

آه لو أملكُ سيفًا للصراع

---

(١) الديوان ١٧٥ ــ ١٧٩ .

(٢) الديوان ١٩٥ .

(٣) ١٩٦ ــ ١٩٧ .

آه لو أملك خمسين ذراع
لتسلمتُ — بإيمانى الهرقلى — مفاتيح المدينة
آه ... لكنى بلا حتّى .. مؤونة

....

ويفيق من مناجاته الذاتية الطويلة فلا يجد إلا سورًا صلبًا أصم و « بابا بخيلا » .

والإنسان حينما توصد أمامه السبل ، وتغلق فى وجهه الأبواب لايملك إلا الانكفاء على نفسه ، لتشاركه حديث الألم والأمل حتى لا يقتله الانتظار الممل الطويل .

وفى الحوار الخارجى يراعى أمل دنقل تناسب الإيقاع الحوارى — سرعة أو بطئًا ، علوًّا أو انخفاضًا — مع طبيعة الموقف ، الذى يدور فيه ، كما يراعى من ناحية أخرى تناسبه مع الطبيعة العقلية والنفسية والاجتماعية لأطراف المتحاورين . وهى براعة تسجل له فى توظيف هذه السمة .

ففى مطلع حكاية المدينة الفضية ، وقف الشاعر أو (شهريار) خارج الأسوار وليس له إلا أمل واحد هو دخول المدينة ، وقف :

طارقًا بابَ المدينه
— « افتحوا الباب »
(فما رد الحرس)
— افتحوا البابَ ... أنا أطلب ظلاً ..
قيل « كلا »

فالحوار « الخاطف » هنا هو الأسلوب النموذجى فى مثل هذا الموقف الذى تُغْنى فيه « اللمحة البارقة » عن الإسهاب الطويل . « والسلطة » داخل أسوار المدينة لاتضن على المحرومين « بالظل » الذى لايكلفهم شيئًا فحسب ، ولكن تضن أيضًا بالكلمات . فـ « كلا » هنا كلمة أو « قرار » سلطوى لايحتاج إلى تبرير .

ويختلف الحال تمامًا فى موقف آخر ، إذ تأتى الأميرة « شهرزاد » بعربتها ، وتُفتح لها أبواب المدينة ، وتلتقطه ويدور بينهما حوار طويل منه هذا الجزء :

ـ أغريبٌ ؟
قلت : ماعدتُ غريبًا
بيتنا كان على ربوة نجمة
كم قرأنا فيه عن سحر لياليك كثيرا
عن جبينٍ يهب العمرَ تناهيدَ ورحمة
ورسمنا وجهكِ المعبودَ فوقَ المنزل
وعلى صدر الربيع المقبل
وتعشقناكِ : حزنًا أرجوانيا أميرا
وتعشقناك شعرًا كستائيًا غزيرا
وتعشقناك ثوبًا جدلته الحور
من زهْو المطر
وعشقنا فيك : حتى خفْك المجلوب من وادى القمر
....

فالشاعر هنا فى أسعد لحظات حياته . ومناجاته للأميرة فيها متعة تشعره بالسعادة الغامرة . والإطالة ـ زيادة على ذلك ـ تفتح له قلب الأميرة ، وتغرس حبه فى قلبها بعد أن عانى ما عانى من الصد والجفاء والخشونة والجفاف .

وقد يقصر الحوار أو يطول ارتباطًا بالموقف ولكن لسبب آخر ولكنه نابع أيضًا من طبيعة الموقف ، ونستطيع أن ندركه بسهولة فى قصيدة « مقابلة خاصة مع ابن نوح »[1] . جاء على لسان ابن نوح :

صاح بى سيدُ الفلك ـ قبل حلول السكينة
« انج من بلد .. لم تعدْ فيه روح !

(١) الديوان ٣٣٥ .

قلتُ : طوبى لمن طعموا خبزه
في الزمان الحسن
وأداروا له الظهرَ
يوم المحن
ولنا المجد ــ نحن الذين وقفنا
(وقد طمس الله أسماءنا)
نتحدى الدمار
ونأوى إلى جبل لايموت
(يسمونه الشعب)
نأبى الفرار
ونأبى النزوح

فالنبى نوح الأب ــ وقد طغى الطوفان ــ يحذر ابنه بعبارة مكثفة مركزة ، لايحتمل الموقف أطول منها . وهى تتفق مع الطبيعة النفسية للأب الذى تأخذه الرأفة بابنه ولو كان كافرًا .

أما الابن الرافض المتمرد فهو لايبالى بالنتائج لأنه يعتقد ، أو شاء له الشاعر أن يعتقد ــ أنه صاحب قضية عادلة لابد أن يدافع عنها ، حتى والخطر الماحق يهدد كل شيء ، وهى التمسك بالوطن وخصوصًا ساعة المحنة . لأن الغدر كل الغدر أن يتمسك الإنسان بوطنه ساعة اليسر والرخاء ، ويتخلى عنه ساعة العسر والشدة والضراء ، فمنطق الوفاء والنخوة والشهامة يستلزم أن يقول « لا للسفينة » و « يحب الوطن » .

ولعل أرق النماذج الحوارية ما جاء فى الورقة الثالثة من أوراق أبى نواس وفيه يصف مشهدًا أليمًا علقته ذاكرته وهو صغير ، والمشهد للحرس وهم يقتحمون البيت فى الليل البهيم للقبض على أبيه البريء ، وإلقاء التهم جزافًا عليه ... مستخدمين القسوة العاتية حتى مع الزوجة والأبناء الصغار ، وهى صورة تراثية ولكنها « خالدة » تعيش كل عصر ، بل ربما كان إيحاؤها العصرى أقوى بكثير من بُعدها « التراثى » .

نائمًا كنت جانبه ، وسمعتُ الحرس
يوقظون أبى
ــ خارجى
ــ أنا ... !؟
ــ مارق
ــ من ؟ أنا !
صرخ الطفل فى صدر أمى
(وأمى محلولة الشعر واقفة فى ملابسها المنزلية)
ــ اخرسوا
واختبأنا وراء الجدار
ــ اخرسوا
وتسلل فى الحلق خيط من الدم
كان أبى يمسك الجرح ،
يمسك قامته ... ومهابته العائلية
ــ ياأبى
ــ اخرسوا
وتواريت فى ثوب أمى ، والطفل فى صدرها مانبس
ومضوا بأبى تاركين لنا اليتم متَّشحًا بالخرس[1]

* * *

والخلاصة أن الحوار فى هذا الشعر ــ زيادة على كونه تلوينًا فنيا جماليا مغايرا للأسلوب السردى الحكائى فى القصيدةــ يقوم بمهمة تصوير المواقف الحسية والنفسية ، وهو فى ذلك أقدر من الأسلوب التقريرى بكثير ، وإدراك الفارق يتضح لو أننا استبدلنا بالأسلوب الحوارى أسلوبا حكائيا تقريريا ، يعرض مشهد اقتحام الحرس للبيت وانتزاع رب الأسرة من بين أطفاله المذعورين .

---

(١) الديوان ٢٦٤ ــ ٢٦٥ .

ثالثًا : الموسيقا

الشعر الحر ليس هو الوجه المقابل لشعر الشطرين كما يعتقد كثيرون ، فهو لاينسلخ من الالتزامات الموسيقية فى الشكل الموروث بل يلتزم التزامًا دقيقًا بالأساس الجوهرى من أسس الإيقاع فى الشكل الموروث وهو تكرار وحدة الإيقاع ، وهو يلتزم ـــ وإن كان بشكل أكثر مرونة ـــ بالقافية ولكنه لايلتزم فيها نسقًا ثابتًا(١) . ولم يلتزم الشعر الحر كما هو معروف بالتفعيلات الثابتة للبحور الخليلية ، بل اختلف عدد التفعيلات فى السطر الواحد من الشعر الحر .

ومن أهم مظاهر التجديد الموسيقى فى الشعر الحر ما يسمى « بالتدوير » وهى يعنى « إطلاق التفعيلة الشعرية على رسلها ، وبكامل حريتها وتدفقها الحر الطليق بدون أى عائق »(٢) . وبعض القصائد المدورة قد تطول فتصبح فى شكل بيت واحد متصل لاينتهى عروضيا إلا مع نهاية القصيدة ، ولايشتمل على أية وقفات عروضية يقف عندها القارئ(٣) .

ولأمل بعض القصائد التى نظمها على النظام الخليلى مثل قصيدة « لا أبكيه »(٤) تدل على أن شعر الشطرين لايستعصى عليه ، وأنهُ لم يلجأ إلى الشعر الحر عجزًا عن الشعر الموروث كما فعل بعض شعراء الجديد .

ويرى أستاذنا الدكتور غنيمى هلال أن طريق الشعر الحر أشق من الأوزان التقليدية ، لأنه يستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية ، وقيمها الجمالية ، ووقوفًا تاما على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التى تتراسل معها ، ومايتبع ذلك من تلميح وتركيز وسرعة وبطء ، وتكرار وتوكيد وتنويع فى

---

(١) د. على عشرى زايد : « عن بناء القصيدة العربية الحديثة » ص ١٧٩ .

(٢) يوسف الخطيب فى حوار له مع عبد العالى رزاقى : مجلة الثقافة « الجزائرية : العدد ٧٨ السنة ١٣ نوفمبر ١٩٨٣ م . ويذكر الخطيب أنه أول من ابتدع هذا اللون فى قصيدته « دمشق والزمن الردىء » سنة ١٩٦١م ، ثم أخذ جميع الشعراء المعاصرين بدون استثناء ـــ على حد قوله ـــ فى محاكاتها والنسج على منوالها .

(٣) عشرى : السابق ١٩٣ . وانظر د. محمد أحمد العزب : ظواهر التمرد الفنى فى الشعر المعاصر ٦٣ . وعز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ٦٧ .

(٤) الديوان ٣٦٦ .

النغم لايمكن أن يوفق فيها إلا ذو رهف فى الحس ، وثقافة فنية ولغوية واسعة[1] ، والحقيقة أن أمل قد توفرت له هذه الوسائل التى مكنته من أن يكون واحدًا من أمهر شعراء الجديد .

ويرى أمل أن « الإيقاع عنصر مهم جدا من عناصر التوصيل بين الشاعر والقارئ ، وخصوصًا إذا عرفنا أن الإيقاع فى الشعر بالنسبة للأذن العربية والمستمع العربى مهم جدا[2] .

ولكنه يرى أن الشعر الجديد لم يكن ثورة موسيقية ، ومن هنا فإن مسألة إيقاع العصر وموسيقا العصر مسألة أخرى تمامًا ، وهو يرى أن الشعر الجديد هو خروج بالبناء الشعرى من إطار الموسيقا إلى الإطار التشكيلى أو التصويرى[3] . ويبنى هذا الرأى على أساس تاريخى وهو أن القصيدة بعد أن كانت محفلية أو مسموعة أصبحت مقروءة ، مما ترتب عليه إلغاء اللوازم الموسيقية المتعلقة بالسمع أو بالأذن العربية واعتماد القصيدة على الوسائل البصرية وهى الأقرب إلى التشكيل ، وليس الموسيقا ، من هنا فإن مسألة الاعتماد على التفعيلة مسألة حل وسط بين ما كان وما يجب أن يكون . بمعنى أنه عندما يقرأ الإنسان قصيدة فى ديوان فهو لايقرأ وزنها على الإطلاق ، وإنما تأتى الموسيقا إلى نفسه عن طريق تناغم الحروف ، وعن طريق العلاقات بين بعض الكلمات وبعضها ، ولكن الشىء الجديد الذى حققه الشعر الجديد هو البناء بالصورة[4] .

وهو رأى لا يخلو من إسراف . لأن اللوازم الموسيقية فى الشعر لا ترتبط بحاسة السمع فحسب ، فالذى يقرأ القصيدة ـــ حتى لو كانت القراءة صامتة ـــ يحس دبيبها ووقعها الموسيقى فى نفسه . ثم يبقى بعد ذلك السؤال قائمًا وهو : إذا كان اعتماد القصيدة العربية على البصر ارتبط بظهور الصحافة وانتشار

---

(١) النقد الأدبى الحديث ٤٧٦ .

(٢) أمل دنقل : آخر حديث له ص ١١٨ . مجلة إبداع العدد العاشر . أكتوبر ١٩٨٣ .

(٣) فصول م(١) العدد (٤) يوليو ١٩٨١ ندوة العدد ص ٢٠١ .

(٤) المرجع السابق نفس الصفحة . .

الطباعة فى مصر والبلاد العربية ، فلماذا تأخر ظهور الشعر الحر إلى أواخر الأربعينات على يد بدر شاكر السياب أو نازك الملائكة التى اعتمدت فى مسلكها الفنى الجديد على عبارة برنارد شو : « اللا قاعدة هى القاعدة الذهبية ، وطبقت هذه القاعدة على الشعر لأن الشعر وليد أحداث للحياة ، وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها فى ترتيب أحداثها ، ولا نماذج معينة للألوان التى تتلون به أشياؤها وأحاسيسها »[١] .

وهى مغالطة واضحة لأن للحياة قاعدة بل قواعد ونواميس على أساسها تنضبط الأسباب والمسببات . لذا تنكرت نازك لرأيها هذا وتنبأت بأن تيار الشعر الحر « سيتوقف فى يوم غير بعيد »[٢] .

فنحن نرى أن « أمل » لم يكن موفقًا فى رأيه الذى عرضنا له ، كما خانه التوفيق مرة أخرى فى ذهابه إلى أن القافية لم تكن أساسية فى جوهر الشعر حتى فى العصر الجاهلى وما قبل التدوين ، وهو ما يسميه عصر الذاكرة المنشدة[٣] ، مع أن القدماء عرفوا الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى ، كما أنهم لاعتزازهم بالقافية ــ كانوا يسمون القصائد بقوافيها .

وواقع الشعر الحر يؤكد أنه مرحلة من التطور ــ وراءها دواعيها وأسبابها ــ شملت جوانب متعددة هى : الموسيقى والتشكيل الفنى والمضامين الفكرية ، ولم تكن تنفرد بجانب واحد فقط .

* * *

وقد رأينا كيف أن أمل ــ بصرف النظر عن رأيه الأخير ــ يؤمن بأن الإيقاع الموسيقى عنصر مهم جدا من عناصر القصيدة . وقد سئل فى آخر حديث له عن السبب فى أن قصائده لم يُغَنَّ أو يلحن منها قصيدة ، فعلل

(١) نازك الملائكة : مقدمة ديوان « شظايا ورماد » . (الأعمال الكاملة المجلد الثانى ص ٧) .
(٢) مقدمة ديوان « شجرة القمر » الذى صدر سنة ١٩٦٨ م . (الأعمال الكاملة ص ٤١٨) .
وانظر : أحمد أبو سعد : الشعر والشعراء فى العراق ص ١٥ ومابعدها .
(٣) أمل دنقل المرجع السابق ١٩٦ - ١٩٧ .

ذلك بأسباب منها مايتعلق به ، ومنها ما هو قاعدة عامة تصدق على الشعر الجديد ، وتتلخص هذه الأسباب فى أربعة هى :

(١) أن موسيقا شعره ليست موسيقا غنائية وإنما هى تقوم على استغلال الإيقاعات فى اللغة نفسها .

(٢) أن كمية الأفكار فى شعره أكبر وأثقل من أن تكون للغناء الذى يتناول عادة معنى بسيطًا مباشرًا .

(٣) أن القصيدة الحديثة قصيدة مركبة وذات بناء مركب ، وأخذ جزء منها قد يخلّ بالباقى .

(٤) أنه ليس شاعرًا انطباعيا ـــ تنعكس عليه الطبيعة والأشياء ، ولكنه بالعكس يعكس ذات الشاعر على الأشياء ، ويحاول أن يغيرها ، وليست الأشياء هى التى تغيره[١] .

* * *

والحقيقة أن شعر أمل بصفة عامة من أعمر أشعار التيار الجديد بالموسيقا ، فكثير من قصائده يعتمد على التدوير كما نرى فى « الوصايا العشر » و « الطيور » و « الخيول » . كما أنه من أكثر شعراء الجديد التزامًا بالقافية . وندر أن نجد عنده قافية قلقة كالتى نراها فى السطر الرابع من قوله :

وهاأنا ـــ الآن ـــ أرى فى غدِك المكنون
صيفًا كثيفَ الوهج
ومُدنا ترتج
وسُفنا لم تنجْ

وتنساب فى شعر أمل ـــ وحديثنا فى نطاق تراثياته ـــ قواف داخلية متعددة ، تعتمد على ما يشبه حسن التقسيم ، فتحقق مع جرس الكلمات ذاتها الجو النفسى الذى حرص الشاعر على خلقه وهيمنته على جو قصيدة ، وربما

---

(١) أمل دنقل فى آخر حديث له (إبداع) مرجع سابق .

كان أرقى هذه النماذج على الإطلاق قصيدة صلاة[1] ومنها :

تفردت وحدك باليسرِ . إن اليمين لفى الخسرِ
أما اليسارُ ففى العسرِ . إلا الذين يماشون
إلا الذين يعيشون يحشُون بالصحف المشتراة
العيون . فَيَعْشون . إلا الذين يَشُون . وإلا
الذين يُوَشُّون ياقاتِ قمصانهم برباط السكوت

وتأتى المجانسة بين الكلمات : مثل : يَعيشون ــ يَحْشون ــ يَعْشون ــ يَشُون ــ يُوشون . لتتضافر مع الوسائل الموسيقية الأخرى فى خلق « الجو التعبدى الساخر » من رعايا « أبانا الذى فى المباحث » . ومن هذا التنسيق الصوتى والمزاوجة البارعة بين الكلمات والحروف وتساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية للشاعر وهى تلك الموسيقا الخفية التى تعنى « توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقى لتهز أعماقه فى هدوء ورفق »[2] .

رابعًا : المفارقة التصويرية

وأسلوب المفارقة يعتمد بصفة أساسية على عرض المتناقضات أو المتقابلات ، فهو يقتضى وجود « طرفين » تربط بينهما علاقة « الضدية » . وقد تكون المفارقة بين لفظين كالأبيض والأسود ، كما أن المفارقة ــ كما سنعرف ــ تكون بين صورتين أو لوحتين متقابلين لهدف فنى أو فكرى .

ولكن المفارقة قد تكون فى الكلمة الواحدة أو التعبير الواحد ، وتمثل المفارقة فى هذه الحالة « استراتيجية قول نقدى ساخر ، وهى فى الواقع تعبير عن موقف عدوانى ، ولكنه تعبير غير مباشر يقوم على التورية . والمفارقة هى طريق لخداع الرقابة حيث إنها شكل من الأشكال البلاغية التى تشبه الاستعارة فى

(١) الديوان ٢٢٢ .
(٢) عز الدين إسماعيل : مرجع سبق ٦٧ .
وانظر مبادىء النقد الأدبى لرتشارد ١٨٨، ١٩١ .

ثنائية الدلالة ، فالمفارقة فى كثير من الأحيان تراوغ الرقابة بأنها تستخدم على السطح قول النظام السائد نفسه بيد أنها تحمل فى طياتها قولا مغايرا له »[1] . وتمثل المفارقة موقفا من التراث الحضارى حين تتجه إلى إعادة تقييم التراث الفنى الموروث من خلال إعادة صياغته وتشكيله وتفسيره وتحويله . كما ينظر إليها على أنها سلاح هجومى فعال ، وهذا السلاح هو الضحك ولكنه ليس الضحك الذى يتولد عن الكوميديا ، بل الضحك الذى يتولد عن التوتر الحاد ، والضغط الذى لابد أن ينفجر »[2] .

وتقوم المفارقة على الغموض والازدواجية الدلالية التى تعد أساسية فى طبيعتها ، إنها شكل من الأشكال البلاغية التى يفترض التعامل معها تعرف مستويين دلاليين متلازمين لايلغى أحدهما الآخر . والكشف عن المعنى الحقيقى لاينتج عنه إلغاء قوة المعنى الظاهر : وقد يعنى هذا أيضًا أن المفارقة لا تتميز بالغموض الذى يكتنف القول فحسب ، بل أيضًا بالإحساس الغريب الذى يولده اشتمالها على عناصر متعارضة ، وتكمن الطبيعة الإشكالية فى حل دلالة المفارقة فى هذا النوع من الغموض ، ومن ثم فإن فن المفارقة يتحقق حين يقال

---

(١) سيزا قاسم : المفارقة فى القصص العربى المعاصر ١٤٣ .
(فصول : العدد الثانى — المجلد الثانى ١٩٨٢ م) .

والشعر القديم لا يخلو من نماذج لمثل هذا اللون من المفارقة كما نرى فى شعر المتنبى فقد هجا « كافورا » بقصيدة ختمها بقوله :

ومثلك يؤتى من بلاد بعيدة ... ليضحك ربات الحداد البواكيا

(ديوان المتنبى ٤٣٤/٤) . قال ابن جنى « وقد صرح فى هذا البيت بجميع ما كان أخفاه فى مدحه بقوله فى إحدى مدائحه الكافورية :

وماطربى لما رأيتك بدعة ... لقد كنت أرجو أن أراك فأطرب

(الديوان ٣١١/١) فبيت المدح ينطوى على هجاء خفى ، وقد لاحظ ذلك بعض الرواة والنقاد القدامى مثل الواحدى الذى يقول : هذا البيت يشبه الاستهزاء به لأنه يقول : طربت على رؤيتك كما يطرب الإنسان على رؤية القرد ، وكل ما يستملح ويضحك منه . وقال ابن جنى : لما قرأت على أبى الطيب هذا البيت قلت له ما زدت على أن جعلت الرجل أبا زنة — وهى كنية القرد — فضحك .
(الديوان ٣١١/١ الشرح) .

(٢) السابق ١٤٤ .

الشيء دون أن يقال ، وحين يكون القصد مفهومًا دون أن يكون جليا(١) .

والخلاصة أن المفارقة ـــ وهى ما يسميها بعض الكتاب ببلاغة الأضداد(٢) قد تكون فى الكلمة أو العبارة الواحدة التى يقصد بها صاحبها أن يكون لها دلالتان أو وظيفتان :

الوظيفة الوضعية : أى أداء المعنى الذى وضعت من أجله باعتبار الأصل .

والوظيفة الإيحائية : وهى فى ذاتها معارضة للوظيفة الوضعية أو على خلاف معها كبير(٣) .

وكذلك تكون المفارقة ـــ وهذا هو الأكثر ـــ بين العبارات والصور المتقابلة التى يقصد إليها الشاعر لتحقيق دلالات نفسية أو اجتماعية أو سياسية .

* * *

والتناقض فى المفارقة التصويرية فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل ، أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق فيما واقعه الاختلاف ، والشاعر المعاصر يستغل هذه العملية فى تصوير بعض المواقف والقضايا التى يبرز بها هذا التناقض ، والتى تقوم المفارقة التصويرية بدور فعال فى إبراز أبعادها(٤) .

والعنصر الرئيسى المهيمن فى شعر أمل دنقل هو المفارقة ، ومن الصعوبة أن نجد قصيدة لأمل دنقل لا تعتمد هذا العنصر كأساس فى تكوينها البلاغى ، نجد هذا منذ بداياته الشعرية »(٥) .

---

(١) انظر السابق نفس الصحفة .

(٢) لويس عوض . الأهرام ١٩٧٢/٧/٧ .

(٣) ومثالها كما رأينا كلمة « الطرب » فى البيت الذى مدح به المتنبى « كافورا » فمعناه السرور والانشراح ـــ اعتيادًا أو استئناسًا بالسياق وبالغرض الشعرى . ولكن دلالة المفارقة فيه هى الهزء والسخرية .

(٤) د. على عشرى زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ١٣٨ .

(٥) أحمد طه : مدخل إلى قصائد الموت ٣٦ : إبداع العدد ١٠ السنة الأولى أكتوبر ١٩٨٣ .

والذى يهمنا فى بحثنا هذا هو التعرف على عنصر المفارقة التصويرية فى « تراثياته » فحسب . وكلها ــ على وجه التقريب – لا تخلو من هذا العنصر التصويرى .. عنصر المفارقة .

وقد تعددت ألوان المفارقة التصويرية فى تراثيات أمل دنقل والتى تكاد تنحصر فى الألوان الآتية :

١ ــ **المفارقة الذاتية المفردة** : وهى المفارقة التى تمنحها الكلمة أو العبارة الواحدة دون اللجوء إلى مقابلة عبارية فعلية ، وإن كان عنصر المفارقة لن يفهمه المتلقى إلا إذا قام بعملية ذهنية تعتمد على التصور التقابلى . وذلك يظهر فى قول المتنبى :

نامت نواطير مصر عن عساكرها(١)

فالنواطير هى الحراس الذين يحمون الوطن ، ويدفعون عنه كل سوء ، والمفروض أن « نواطير الوطن » هم « عساكرها » ولكن الشاعر جعل « عساكر الوطن » من أعدائه فأصبح على النواطير أن يواجهوا عدوين :

عدوا داخليا كان منوطًا به حراسة الوطن ولكنه لم يُؤدّ مهمته الوطنية .

وعدوا خارجيا لم يجد من يتصدى له من عساكر الأمة ، وهذا لا يعنى أن مسئولية الضياع ينحصر فى « العساكر » ، ولكن يشترك فى هذه المسئولية « الأمة » أو « نواطير مصر » التى لم تكن جادة فى مراقبة « عساكرها » النُوّم وإيقاظهم ومحاسبتهم . وتلك هى المسئولية الأولى الأساسية . والعساكر الذين كانوا على مدار التاريخ حصن الأمة ودرعها الواقية تخلوا عن رسالتهم العظمى وتلك هى المسئولية الثانية فى جريمة « الضياع » . وهنا يبرز عنصر التناقض بين السمة الأصلية : القوة والصلابة والتصدى .. كما يجب أن تكون .. والسمة

---

(١) من قصيدة « من مذكرات المتنبى فى مصر » الديوان ١٤٧ .

ونص بيت المتنبى :

نامتْ نواطير مصر عن ثعالبِها وقد بشمن ومائفْنى العناقيدُ

المكتسبة كما هى كائنة .. تخل وضعف وكلمات جوفاء وأغان وأناشيد لا تحمى أرضًا ولاتصون دمًا .. وتزداد المفارقة مرارة حين تنبع من مصدر جديد هو الجملة التراثية الغائبة فى بيت المتنبى وهى « وقد بَشِمْن » والبشم هو الشبع إلى حد التخمة ، وهى سمة لا تليق « بجندى » يفرض فيه سرعة الحركة والنهوض والاستجابة . وقبل ذلك كان هناك الإيحاء الأقوى بالمكر والخداع والنفعية نابعًا من الكلمة المستبدل بها وهى كلمة « ثعالبها » فى بيت المتنبى . وبذلك يباعد الشاعر بين العساكر كما يجب أن يكونوا ، والعساكر فى صورتهم الذميمة الموكوسة . وهو تباعد يصل إلى حد التناقض الكامل .

٢ ــ المفارقة الثنائية البسيطة :

وهى تعتمد على التقابل الصريح بين عنصرين أو صورتين بسيطتين ، فالتناقض قائم ــ صراحة أو إيحاء بين الطرفين ، وقصيدة الخيول غاصة بهذا اللون من المفارقة التى تعتمد على عناصر بسيطة بعيدة عن التعقيد كما نرى فى الأمثلة الآتية :

ــ والركابان : ميزانُ عدلٍ يميلُ مع السيف
حيثُ يميل

فالمعروف أن « ميزان العدل » لايميل ولايجنح للميل ، ولكن الشاعر يريد أن يصم المفهوم المعاصر المختل « للعدل » الذى أصبح خادمًا لمنطق القوة ، فالعادل لم يعد من يملك الحق ، ولكن من يملك السيف .

مثل هذا المجتمع الذى يختل فيه ميزان العدل ، وتضيع فيه بقية القيم وخصوصًا الحرية تتحقق فيه « عبثية الوجود » و « عبثية المجهود » . وتعبيرا عن هذه الرؤية استخدم الشاعر أسلوب المفارقة فى خطابه للخيل فى عبارة تكاد تكون محورية فى القصيدة كلها :

ــ اركضى أو قفى

فالحصيلة فى الكون العابث المنكوس واحدة لا تتغير

ــ تتساوى محصلة الركض والرفض
فى الأرض

وهو لايسوق هذا الأمر إلا وهو مصحوب كل مرة بحيثيته :

ــ اركضى أو قفى
لست المغيرات صبحا ....

....

ــ اركضى أو قفى
زمن يتقاطع
واخترت أن تذهبى فى الطريق الذى يتراجع

....

ــ اركضى أو قفى
كل درب يقودُك من مستحيل إلى مستحيل

« فالركض » كنقيضه « الوقوف » . بعد أن فقدت الخيل ، أو فقد الإنسان قدراته وملكاته ، أو أفقد نفسه هذه القدرات واختار طريق التراجع .

وتزيد المفارقة من سخريتها وتهكمها حين نفهم أن هذا الركض ليس مقابلاً للوقوف . ومن ثم يسقط عنصر التخيير . فلا تخيير حينما نتبين أن هذا « الركض » كركض « السلاحف » .. وذبيب السلاحف أو ركضها هو أقرب إلى التوقف والسكون منه للسير والحركة . ثم تقودنا هذه المفارقة التى تكاد تكون معادلة (الركض = التوقف) (الحركة = السكون) إلى الانغلاق الكامل من مستحيل إلى مستحيل ... إلى هوة الصمت ... و ... هوة الموت

٣ ــ المفارقة التصويرية المركبة :

وأعنى بها أن يكون التقابل الذى تعتمد عليه المفارقة ليس بين لفظين أو موقفين ، ولكن بين صورتين ممتدتين متعددتى العناصر والملامح فى تركيبة درامية متصاعدة ... وقد تكون الصورتان أو الصور المتقابلة كلها تراثية ، وقد يكون أحد الطرفين أو الأطراف عصريا .

ومن اللون الأول ما تراه فى قصيدة « من مذكرات المتنبى فى مصر » : حيث يضعنا أمام صورتين متناقضتين تمامًا حتى فى الملامح المادية المحسوسة :

صورة كافور الأسود ذى الشفة المثقوبة[1] وصورة سيف الدولة المشرق الوجه كأنه شمس « تختفى فى هالة الغبار عند الجولة » .

الأول ثقيل كسول ، يسقط جفناه الثقيلان وينكفىء فى مجلسه . وسيفه فى غمده يأكله الصدأ .

والثانى تجسيد لقيم الفروسية ، يمتطى جواده الأشهب شاهرًا حسامه الطويل المهلك ، يزرع فى قلوب أعدائه الفزع ، ويحقق النصر .

الأول شعبه مطحون ، يحاول تخفيف العناء أو بعض العناء عنه برفع المظلمات والرقاع .

أما الثانى فهو موضع تجلة الكبار ، وحب الصغار الذين يهتفون حينما يهل عليهم فى عودته المنتصرة فى حلب :

« يامنقذ العرب »
« يامنقذ العرب »

الأول يتصدى لحل المشكلات بالكلمات والتصرفات الساذجة البلهاء ، كما نرى فى هذا المشهد الذى يعد أشد المشاهد سخرية وتهكما :

ساءلنى كافورُ عن حزنى
فقلتُ إنها تعيشُ الآن فى بيزنطة
شريدةً كالقطة
تصيح « كافوراه ... كافوراه .. »

---

(١) يذهب الدكتور عبده بدوى إلى أن حديث أمل عن كافور يتسم بالعنصرية (مجلة الشعر العدد ٣٣) ص ٨ .

وربما فهم ذلك من وصف « أمل » له بالسواد والشفة المثقوبة . ونسى الكاتب أن أمل « بصدق فنى » واع كان يسبح فى فلك المتنبى وأهاجيه لكافور . كما كان ينطلق من منطلق إنسانى ينتصر « للكلمة الشاعرة » . ومن الأدوات الفنية لتحقيق ذلك تشويه الصورة الحسية والمعنوية لمن يعاديها . وأين العنصرية عند شاعر كانت له حملاته على « شيوخ العرب المسوخ الذين نسوا سنوات الشموخ » .
(انظر الديوان ٢٨٥ ــ ٢٨٦) .

فصاح فى غلامِه أن يشترى جارية رومية
تُجلد كَىْ تصيح « واروماه .. واروماه »
لكى يكون العين بالعين
والسن بالسن

أما منطق سيف الدولة فى مواجهة أعداء العرب والإسلام فيبرزه الشاعر على لسان المتنبى يخاطب سيف الدولة (فى حلمه) :

تصرخُ فى وجهِ جنود الروم
بصيحة الحرب ، فتسقط العيون فى الحلقوم
تخوض ، لاتبقى لهم إلى النجاة مسْلكًا
تهوى فلا غير الدماء والبكا

فالمقابلة بين الشخصين تكاد تكون كاملة فى نسيجها الحسى ، وفى نسيجها المعنوى : الأول رمز للسلطة المنفوشة المغرورة الغبية البلهاء ، والثانى رمز للمجد العربى الأصيل والفروسية العربية المنتصرة . وحِرْص الشاعر على تفصيل كل خطوط الشخصيتين المتقابلتين يعطى المفارقة قوة الإقناع وقوة الإيحاء بالدلالات المعاصرة التى يستطيع أن يدركها المتلقى فى ظل الأحداث المعاصرة والواقع الذى تعيشه الأمة العربية بعد مرور عام مرّ من النكسة النكراء .

ومن تمام المفارقة ما نلاحظ فى هذا المقام من أن « أمل » جعل « تشكيل صورة كافور » على لسان المتنبى معتمدة على « واقعه المشهود » ، بينما جعل صورة سيف الدولة « حلمًا » يعتمد على اجترار ماض قريب عايشه المتنبى ، وهو يشهد مع سيف الدولة مجالسه وفتوحه وانتصاراته . و « الحلم » استشراف وتطلع يعكس دلالة عصرية تنطوى — لا على رفض الواقع فحسب — ولكن على ضرورة وجود « المنقذ » .. الفارس المثالى الذى يحول انكسار الأمة إلى نصر مبين .

* * *

وقد يكون أحد الطرفين فى القصيدة تراثيا والثانى معاصرا . وشعر مدرسة الإحياء وشعراء الشطرين غاص بهذا اللون ، ويكون ذلك غالبًا فى شعر المناسبات الدينية ، أوْ فى سياق حديثهم عن الشخصيات المتوهجة فى تاريخنا العربى والإسلامى ، إذ يتحدث الشاعر عن أمجاد هذه الشخصية ، وجوانب العظمة فيها ، وكيف استطاع أن يحقق للدين والأمة انتصاراتها الباهرة . ثم يتحدث الشاعر بعد ذلك عن حاضر الأمة بما فيه من ضعف وتخاذل وخسران ، كما نرى — على سبيل التمثيل فى قصيدة « خالد » لعمر أبى ريشة[1] . فهو بعد أن يتحدث عن بطولاته وأخلاقه وكيف عاشت أمته منتصرة بسيفه — يختم قصيدته بالصورة المقابلة : صورة الأمة الإسلامية فى حاضرها الذليل المهين حتى أصبح :

عرشها الرث من حراب المغيـ ـرين وأعلامُها من الأكفان

ولكنه يرى أن الأمة أصيلة المعدن ، سليمة العقيدة ، صلبة الكيان ، أما مسئولية الضياع فترجع إلى القيادات الفاسدة الخائنة فالعرب والمسلمون فى أزمتهم المعاصرة :

ما تخلَّوا عن الجهاد ولكـن قادهـم كل خائـن وجبـان

وفى هذه القصيدة — ومثلها الكثير فى الشعر العربى الحديث — تبقى الصورتان منفصلتين وحظ الفكر فيهما أقوى من حظ الشعور .

ومن ثم تعتمد المفارقة فى القصيدة على موازنة عقلية بين الصورتين المتقابلتين أكثر من اعتمادها على الشعور المتفاعل المستثار .

أما الشاعر الجديد فقد حاول أن يقرب التجاور ، ويقوى التلاحم بين النقيضين ، كما نرى فى قصيدة صلاح عبد الصبور « أبو تمام » فى مهرجان أبى تمام سنة ١٩٦١[2] إذ يقول فى مطلعها :

---

(١) ديوان عمر أبى ريشة : المجلد الأول من ٥٣٧ — ٥٥١ .

(٢) ديوان صلاح عبد الصبور م١٤١/١ .

الصوتُ الصارخُ فى عمورية
لم يذهبْ فى البرية
سيف « البغدادى » الثائر
شق الصحراء إليه ... لبّاه
حين دعت أخت عربية :
وامعتصماهِ
لكن الصوت الصارخَ فى طبرية
لباه مؤتمران

فالمفارقة هنا تعتمد على تقديم النقيضين المتمثلين فى مواجهة العدو : المواجهة « التراثية » مواجهة تعتمد على الشهامة والنجدة واستخدام القوة للقضاء على العُدْوان . أما المواجهة « الآنية » أو المعاصرة فسلاحها المؤتمرات والكلام . والصورة « العصرية » تتجاور وتكاد تتلاحم مع الصورة التراثية حتى تكون المفارقة أظهر وأصرخ .

ولكن أمل دنقل يقدم طريقة أخرى لخلق « المفارقة التصويرية » بين الصورة التراثية والصورة المعاصرة ، تتلخص فى **تفكيك عناصر الصورة المعاصرة المقابلة للصورة التراثية وتطعيم الصورة التراثية بهذه العناصر ، أو يجعل من الصورة التراثية إطارًا يحيط بأجزاء الصورة المعاصرة المتمثلة فى خطوط الهزيمة وانكساراتها** . ففى قصيدة « الموت فى الفراش »[1] لو أراد الشاعر أن يكتفى بالطابع التراثى البحت لمشهد موت خالد بن الوليد على فراشه لجاء المشهد بهذه الصورة :

أموتُ على الفراشِ مثلما تموتُ العِير
ومابجسْمى موضع إلّا وفيه طعنة برمح
إلا وفيه جرح
إذن

(١) الديوان ٢٠٩ (وقد نظمها الشاعر سنة ١٩٧٠) .

« فلا نامت عيون الجبناء »

ولكان حظ الفن فى الصورة ضئيلا ، لأنها مجرد تسجيل لواقع تاريخى يكاد يلتزم عباراته الأصلية . ولكن الشاعر مزج المعطى « التراثى » بالمعطى « المعاصر » على النحو التالى :

أموتُ فى الفراش مثلما تموت العير
أموتُ والنفير
يدق فى دمشق
أموت فى الشارع : فى العطور والأزياء
أموت والأعداء
تدوس وجه الحق
« ومابجسمى موضع إلا وفيه طعنة برمح
إلا وفيه جُرْح »
إذن
« فلا نامت عيون الجبناء »

فالعدو يدوس وجه الحق وليس هناك من ينهض لمجابهته .. وليس هناك غير العبث واللهو والرفاهية المعربدة .. نفير يدق ولامجيب .. وعطور وأزياء فى وقت يقتضى جلال الحداد ووقاره .

إنها صورة معاصرة للمجتمع العربى المغصوب الحق ، لاتعدم مفارقة داخلية : فالحق المنتهك المدوس كان يقتضى جدية المواجهة لانتزاع الحق وتحريره ، ولكن صاحب الحق كان مشغولا بنفسه ورفاهيته .

والمفارقة تستخلص من صورة قائد يمزقه الحزن ، لأنه حُرم أملا كان حريصًا على الفوز به وهو الموت فى ميدان الجهاد ، وبخاصة أنه يحمل عشرات من « أوسمة » الجراح ، كانت تؤهله للفوز بمبتغاه . وصورة قوم عابثين ، يحرصون على « حياة » .. أى حياة ، ولايهزهم ضياع الحق ، ولايستثير شهامتهم جرح كرامة .

وجاءت الصورة التراثية — كما ذكرت — مؤطرة للصورة المعاصرة ، وكأنها سياج خانق يمنعها من النفس والامتداد .. وكان الحد الأخير لهذا الإطار هو هذا الحكم الدعائى الذى اشتهر على مدار التاريخ « فلا نامتْ عيونُ الجبناء » .

* * *

وقد تكون المفارقة بكل أجزائها وخطوطها داخل التشكيل التراثى البحت دون إيماءة إلى أى موقف أو ملمح عصرى كما نرى فى هذا المشهد من « البكاء بين يدى زرقاء اليمامة »[1]

قيل لى اخرس
فخرست .. وعميت .. وائتممت بالخصيان
ظللت فى عبيد عبس أحرس القطعان
أجتزّ صوفها
أردّ نوقها
أنام فى حظائر النسيان
طعامى : الكسرة .. والماء .. وبعض التمرات اليابسة
وها أنا فى ساعة الطعان
ساعة أن تخاذل الكماة .. والرماة .. والفرسان
دعيت للميدان
أنا الذى ما ذقتُ لحم الضأن
أنا الذى لاحولَ لى أو شأن
أنا الذى أُقصيتُ عن مجالس الفتيان
أُدعى إلى الموت ولم أُدْعَ إلى المجالسة

فالشاعر هنا يستوحى صورة عنترة بإشعاعاتها الأصلية والمضافة دون أن يعمد إلى السرد التقريرى أو الحكاية المحبوكة ، مكتفيًا بأن يستخلص من

(١) الديوان ٨٣ .

ركام المادة التراثية محور المفارقة بين النسيان ساعة الفرج والتذكر لحظة الشدة[1] .

وعلى الرغم من التراثية البحت لهذا النموذج فإنه يلقى إسقاطاته العصرية التى تلخص السبب الجوهرى للانكسار والهزيمة وهو « الاختلال » .. اختلال الفكر ، واختلال التصور ، واختلال التقدير ، واختلال السياسة ، وكل أولئك قد لايظهر وقت الرخاء والسلام والميسرة .. فإذا ما حلت المحنة كانت صعقة تفرز الحقائق المرة ، وتعيد الصواب لمن غاب عنه الصواب .. ولكن .. بعد فوات الأوان ، ولات حين مندم .

خامسًا : بصمات الفنون الأخرى

لم يكتف شعراء الشعر الحر بالتلوين الموسيقى فى الوزن والقافية .. بل حاولوا أن يتسع شعرهم لكثير من « تكنيكات » الفنون الأخرى مثل المسرح والسينما والتلفاز ، وهو مسلك فنى لا عيب فيه ما تم باقتصاد واعتدال ، بعيدًا عن الافتعال والتكلف حرصًا على التجديد الذى قد يجنى على القصيدة فيفقدها طابعها الشعرى ويسىء إلى جماليتها .

« ولاشك أن تبادل التأثير والتأثر بين الفنون من سمات العصر ، ولكن الخطورة تكمن فى أن يطغى هذا التأثير من فن من الفنون ليمحو خصائص الفن الذى يتأثر به ، فلا ينبغى أن يكون تأثر الشعر بالموسيقا نافيًا لتأكيد عناصر الشعر الأخرى ، مثل اللغة والصورة والبناء والتجربة ، وكذلك تأثر الشعر بالمسرح والفنون التشكيلية والسينما ، لأن هذا يؤدى بنا فى النهاية إلى تصفية الفنون ودمجها ، وإلغاء بعضها فى حين أن الهدف من تبادل التأثير والتأثر هو إثراء كل فن على حدة ، وليس إفناءه »[2] .

ومن هذا الإسراف البشع مايسمى بالقصيدة التليفزيونية ، وتمثلها قصيدة

---

(١) د. محمد فتوح أحمد : واقع القصيدة العربية ١٥٥

(٢) محمد إبراهيم أبو سنة : تجارب نقدية وقضايا أدبية ١٢٠ .

« قمر المذبحة يمامة الوطن » للشاعر محمد الطاهر[1] . وفى بدايتها يقول :

– مشهد (١)

– الكاميرا فى حركة بانورامية بلقطة عادية لطفل رث الثياب يركض ، ويتعثر ، ثم يعاود الركض ، والكاميرا تتابعه خلال عملية الركض ، يتوقف فجأة أمام تقاطع طرق الكاميرا فى حركة « زوم إن » سريعة جدا على إشارتى الاتجاه المثبتتين على التقاطع « صبرا ــ شاتيلا » .

لقطات متبادلة بين لقطتى إشارتى الاتجاه ، ووجه الطفل النابض بالرعب . « انتركات » بين وجه الطفل ، وإشارتى الاتجاه تثبت اللقطة على الخلفية تنزل عنوان :

« صيدا تقاطع شارعين على جسد »

محمود درويش

ــ غناء جماعى ــ

نجىء المدينة من كمّ قمصانهم
ومن صلب أرحامهم
لنقطف من جرحهم زهرَ الأقحوان
ونرفعها بيرقا أو سلاحا
ونطلق أعضاءنا فى الجهات
طيورًا على الماء
.... إلخ

وبعد هذا الإسراف الشديد نرى من حقنا أن نتساءل ــ مع الأستاذ محمد أبى سنة الذى تناول هذا المسلك بالنقد ــ ما هى القيمة الفنية الحقيقية للقصيدة بعيدًا عن تصميم المشاهد ، كما لو كانت إعدادًا تليفزيونيا ؟ وهل يستطيع الشعر

---

(١) مجلة الدوحة نوفمبر ١٩٨٣ .

هذا وقد عرضنا فى نهاية مدخل هذا البحث لصورة أشد إسرافًا ، وهى استخدام أدونيس للرموز الرياضية فى بعض قصائده .

وحده أن يقف بعيدًا عن السيناريو ؟ .. إن القراءة الحقيقية للقصيدة ستظل متاحة فى كتاب أو مجلة منفصلة عن التليفزيون ، وفى هذه الحالة نجد أن الأجزاء الخاصة بالمشاهد فى السيناريو يمكن أن تكون قليلة الجدوى عند القراءة ، أو تبدد النشوة الفنية التى ألفناها عند قراءة الشعر[1] .

* * *

والحقيقة أن أمل دنقل قد أفاد إلى حد كبير من تكنيكات الفنون الأخرى ولكنه لم يسرف ذلك الإسراف الذى يجعل لبصمات هذا الفن مقامًا يجور على جماليات قصائده وعلى العناصر الفنية فى القصيدة . فنجد فى بعض قصائده تأثرات بالتكنيكات الموسيقية وأهمها :

(١) الكـــورس

والكورس — أو الجوقة — هم جماعة المنشدين والفنيين فى المسرحية الإغريقية القديمة ، وقد كان للكورس شأن كبير فى مرحلة نشأة المسرح ، وقبل أن يتعدد الأبطال فى المسرحية ، ومنذ ذلك الحين — وحين اختفاء دور الكورس نهائيًا فى المسرحية — كانت مهمة الكورس شرح الأحداث والتعليق عليها ، والإشارة إلى بعض الأحداث التى لايمكن تقديمها على المسرح[2] .

ولكن يبقى للكورس قيمته الرمزية والفكرية فى أنه صار « أداه تعبير عن

---

(١) انظر « أبو سنة » السابق ١١٧ — ١٢٠ .

وانظر كذلك نقده لقصيدة حسن طلب « بنفسجة الجحيم » ١٢١ — ١١٢ . وهى قصيدة تعتمد أساسًا فى تكنيكها على التراكم الكمى والتعداد الرياضى للأشياء دون أن تستخدم الوسيلة الأولى للفن وهى الصورة والإيحاء .

(٢) د. على عشرى « عن بناء القصيدة العربية الحديثة » ٢١١ .

وانظر الموسوعة العربية الميسرة ١٤٩٩ .

ويستعمل أمل كلمات كورس وجوقة ، كما يستعمل « صوت » بنفس المعنى أو بمعنى قريب جدًا منهما . والعرب يسمون اللحن صوتًا ، بفرض أنه مجموعة نغم متألفة فى ذواتها واجتماعاتها وإيقاعاتها فتؤدى وظيفة الصوت الواحد المتصل والمميز بكيفيته وطريقته وجنس نغمه .

(الموسوعة العربية الميسرة ١١٣٥) .

آراء الكاتب نفسه .. وهو ما قال عنه أرسطو بأنه يتميز بتبادل الحديث بين الشاعر بشخصه وبين شخصيات وهمية تتحدث عن نفسها[1] .

وفى قصيدة « الموت فى الفراش »[2] يعنْون أمل دنقل المقطع الثالث بعنوان « إيقاعات »[3] وهو لايقصد المعنى الاصطلاحى للكلمة ، ولكن المضمون يقودنا إلى أنه يقصد بها صوت الكورس وقد جاء سريعًا متلاحقًا لاهثًا :

الدمُ قبل النوم
نلبسه رداء
والدم صارَ ماء
يراق كل يوم
....
الدم فى الوسائِد
بلونه الداكن
واللبن الساخن
تبيعُه الجرائد
....
اللبن الفاسد
اللبن الفاسد
يخفى الدم الشاهد

وسرعة الإيقاع هنا توحى بعمق الشعور بالمأساة والضياع فى حياة الزيف والانكسار ، ليكون كل أولئك تمهيدًا طبيعيا موصلا إلى كلمات خالد بن

---

(١) الكوميديا والتراجيديا : مولوين ميرشنت ـــ كليفورد ليتش ٢٤٨ .

(٢) الديوان ٢٠٨ .

(٣) الإيقاع : اصطلاح فى الموسيقا العربية يعنى نظم حركات الألحان وأزمنة مداتها الصوتية فى طرائق موزونة تسمى أدوار الإيقاع ، تصاحب اللحن بنقرات مختلفة بالكيفية والكمية ، ليتبين بها مبادئ الدخول فيه وأماكن الضغط واللين فى أجزائه ، ونهايات اللحن وقطعه والمجاز منه إلى لحن آخر وذلك حفظًا له من التفكك والانطلاق . [الموسوعة العربية الميسرة ٢٩٠]

الوليد الذى « تتاوج كلماته » بتضمين إيحائى يواصل الطعنات ، لاخيار لنا إلا أن ننهض ، إلا أن نقتل ونثور .. فلا نامت أعين الجبناء .....[1] .

* * *

وبعض قصائد أمل التراثية تتشكل كلها من أولها إلى آخرها تشكيلا حواريا موزعًا بين عدة أصوات ، كما نرى فى قصيدة « الحداد يليق بقطر الندى »[2] فالقصيدة موزعة بالطريقة الآتية :

جوقة (كورس) — صوت[3] —
جوقة — صوت — جوقة —
الصوت والجوقة معًا .

والجوقة تردد « لازِمة » هى « قطر الندى » مع اختلاف الوصف تبعًا لمسارها فى رحلتها الطويلة من مصر إلى بغداد على النحو التالى :

— ... مهر بلا خيال
— أميرة الوجهين
— ... تسقط تحت الخيل
— قطر الندى فى الأسر ..

فالجوقة — وإن أنشدت اللازمة — تشترك فى تطوير الأحداث فى هذه المسيرة الطويلة إلى أن سقطت أسيرة فى يد الأعداء .

وكما ذكرنا من قبل — كان الشاعر يرمز بقطر الندى إلى الأرض العربية السلبية — أما الصوت — وهو هنا مفر — فكان اهتمامه الرئيسى « بخماروية » الحاكم اللاهى العابث الذى لايهمه إلا الرقود على بحيرة الزئبق ، وسماع الغناء ، والوطء فوق المسك والكافور .

---

(١) رضا الطويل : كل الأحبة يرتحلون ص ٨٢ . « الثقافة الجديدة » . العدد السابع ديسمبر ١٩٨٣م .
(٢) الديوان ١٦٣ .
(٣) واضح أن الصوت هنا فردى . فالشاعر يستعمله مقابلا للجوقة .

وبهذا التصوير يضع الشاعر مسئولية ضياع الأرض فى عنق أمثال هذا النموذج العابث . وفى النهاية يتحد الصوت والجوقة لترديد الإدانة ، وتعليل الهزيمة ، وهذا « الاتحاد » يعنى أنه إجماع يرقى بهذا التعليل إلى مقام البديهية التى لا تنكر :

كان (خمارويه) راقدًا على بحيرة الزئْبق
فى نومة القيلولة
فمن تُرى ينقذُ هذه الأميرةَ المغلولة ؟
من ياترى ينقذُها
من ياترى ينقذها
بالسيف ...
أو بالحيلة[1]

(٢) المونتـاج

ومما استعاره أمل من فن السينما مايسمى « بالمونتاج » . والمونتاج هو فن ترتيب اللقطات السينمائية بعد تصويرها لا على أساس الترتيب التى التقطت به ، ولكن على أساس فنى وفكرى آخر خضوعًا لمضمون القصة السينمائية . وليس من الضرورى أن يكون هذا الترتيب قائمًا على منطقية فكرية متسقة متتابعة ، ولكن قد يعتمد هذا الترتيب على إبراز التناقض القائم فى الحياة بخلق التجاور أو التلاحم بين النقيضين ، وهذا هو أسلوب المفارقة الذى عرضنا له فى صفحات سابقة[2] .

وظهر هذا اللون من المونتاج فى الإصحاح الثانى من سفر الخروج (أغنية

---

(١) الديوان ١٦٦ . وانظر كذلك قصيدة « موت مغنية مغمورة » ١٠٨ — ١١٠ ، وفيها إشارة إلى قصة « سالومى » ويوحنا المعمدان . وقد وزع الشاعر كذلك القصيدة كلها بين صوتين جماعيين وصوت منفرد وتقاسيم . والتقسيم اصطلاح فى الموسيقا العربية له هيئة لحنية معينة . وفى القصيدة يستخدم الشاعر اصطلاحًا مسرحيا هو الكواليس .

(٢) انظر : الإخراج السينمائى ١٠٥ : تيرنس سان جون مارنر . ترجمة أحمد الحضرى .
وكذلك فن المونتاج السينمائى كاريل رايس ١٢٩/١ ترجمة أحمد الحضرى .

الكعكة الحجرية)[1] والحديث فى هذا الإصحاح عن شخصية « حاضرة غائبة » هى شخصية شاب مصرى تحدث عنه « الإصحاح » بضمير الغائب ، اعتقله رجال السلطة ضمن من اعتقلوا فى مظاهرات الطلاب دون أن تعلم أمه ، وينتقل الشاعر برؤيته بين ما تعدّه الأم الطيبة من خدمات لابنها فى انتظار عودته من معهده أو عمله وبين السلطة الظالمة ومعاملتها الوحشية للشاب المسكين . وبين كل لقطتين متناقضتين « تدق الساعة المتعبة » لتزيد الجو كآبة ..

دقت الساعة المتعبة
رفعتْ أمه الطيبة
عينها ...
(دفعته كعوبُ البنادق فى المركبة !)
....
دقت الساعة المتعبة
نهضت ، نسقت مكتبه
(صفعته يد ....
ــ أدخلته يد الله فى التجربة ــ)
....
دقت الساعة المتعبة
جلست أمه رتقتْ جوربه
(وخزتْه عيونُ المحقق ...
حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة !)
....
دقت الساعة المتعبة !
دقت الساعة المتعبة !

---

(١) الديوان ٢٣١ .

فهذا « الانتقال » السريع بين الصورة ونقيضها ـــ زيادة على ما يمنحه للنص من تلوين وتنويع يبرز التناقض الفادح بين هذه الصور ، ولايحتاج من القارىء أكثر من الإدراك التلقائى المباشر لتجاور جزئيتى النقيضين . وتظهر قيمة هذا « المونتاج » حينما نعيد تشكيل هذا الإصحاح اعتمادًا على الترتيب الحَدَثى المتتابع فى مشهدين على النحو التالى :

١ ـــ دقت الساعةُ المتعبة
رفعت أمه الطيبة
عينها ...
نهضت ، نسقت مكتبه
....
جلست أمه ، رتقت جوربه
٢ ـــ دقت الساعة المتعبة
دفعته كعوب البنادق فى المركبة
صفعته يد
ـــ أدخلته يد الله فى التجربة ـــ
وخزته عيون المحقق
حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة
دقت الساعة المتعبة

ولاشك أننا نلاحظ أن تفكيك عناصر المشهدين وهذا الانتقال السريع من كل جزء إلى نقيضه يقوى من روح هذه المفارقة التى حرص الشاعر على تحقيقها بوسيلة المونتاج السينمائى .

* * *

وعكس هذا : قد يأتى ترتيب المشاهد مراعيًا ما بينها من قيم أو سمات مشتركة بحيث يتيح من ترتيبها المترابط جوا معينا يحرص الشاعر على خلقه ، وإعطاء تأثيره المطلوب . كما نرى فى هذا الجزء من قصيدة « لاوقت

للبكاء »[1] .

وأمى التى تظل فى فناء البيت منكبة
مقروحة العينين ، مسترسلة الرثاء
تنكت بالعود على التربة :
رأيتها الخنســاء
ترثى شبابها المستشهدين فى الصحراء
رأيتها أســماء
تبكى ابنها المقتول فى الكعبة
رأيتها : شجرة الدر ..
ترد خلفها الباب على جثمان نجم الدين

فتتابع هذه اللقطات السريعة ـــ التى تستحضر « نماذج » المحزونات فى التاريخ الإسلامى ـــ وإن كان هذا الحزن مصحوبًا بالصبر والتماسك والقدرة على مجابهة الأحداث ـــ يشيع الجو الذى حرص عليه الشاعر : الحزن الذى يشهد بإنسانية المحزون ورهافة مشاعره ، والتماسك الذى يجعل من كل مواطن « فيه صلاح الدين » . لأن المعروف تاريخيا أن لكل واحدة من هذه الشخصيات موقفًا بل مواقف تشهد لها بأنها ـــ وإن استبد بها الحزن ـــ انتصرت على ما يصحب هذا الحزن عادة من ضعف وانهيار واستسلام .

* * *

(٣) السيناريو

ويقصد بالسيناريو السينمائى نص الفيلم بعد معالجة الفكرة ، وإعداد القصة سينمائيا فى سياق متتابع من المواقف والمناظر التى تعتمد على الصور المرئية ، وإمكانيات هذا الفن الجديد[2] .

---

(١) الديوان ٢١٤ .

(٢) مجدى وهبة : معجم مصطلحات الأدب ٥٠٠ ، وانظر كذلك صلاح أبو سيف : « السينما فن » من ٢٠ ـــ ٢٣ (سلسلة كتابك رقم ٢١ . سنة ١٩٧٧) .

وفى تراثيات أمل بعض ملامح من أسلوب السيناريو السينمائى تبدو فى مظهرين :

المظهر الأول : تقسيم القصيدة إلى مشاهد أو لوحات أو مناظر ، وهذا كثير فى قصائده[1] .

المظهر الثانى : الحديث بما يشبه توصيف المكان والزمان وهيئة الأشخاص لأخذ اللقطة السينمائية وهو ما يسمى بتخطيط المناظر[2] . وهذا قليل فى شعر أمل . وهو لايستخدم إلا الشعر فى هذا التوصيف . كما نرى فى الإصحاح الثالث من قصيدة « سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس »[3] .

منظر جانبى لفيروز
(وهى تطل على البحر من شرفة الفجر)
لبنان فوق الخريطة :
منظر جانبى لفيروز ،
والبندقية تدخل كل بيوت (الجنوب)

وفى مطلع الإصحاح الخامس :

منظر جانبى لعمان عام للبكاء
والحوائط مرشوشة ببقايا دم لعقته الكلاب
....
منظر جانبى لعمان
والحرس الملكى يفتش ثوب الخليفة
وهو يسير إلى « إيلياء »

ونلاحظ أنه فى عرضه هذه المناظر يستخدم الفعل المضارع كما يحدث فى

(١) من ذلك على سبيل التمثيل : العشاء الأخير ١٣٤ — حديث خاص مع أبى موسى الأشعرى . ١٤١ — رسوم فى بهو عربى ٢٦٨ .
(٢) انظر الإخراج السينمائى ٧٩ (مرجع سبق) .
(٣) الديوان ٢٣٧ .

تقديم مناظر السيناريو وتخطيطها ، ليتلوها بعد ذلك الحركة والحوار أو ما يسمى « بمكونات اللقطة » .

ولكننا نسجل لأمل دنقل أن « قصيدته » ظلت تحتفظ بطابعها الشعرى ، فلم يسرف فى الأخذ بهذه الوسائل كما فعل الشاعر محمد الطاهر فى « قصيدته التليفزيونية » والتى نجح بإسرافه نجاحًا باهرًا فى طردها من عالم الشعر .

* * *

(٤) اللقطة المقتطعة Cut away

ومن الوسائل السينمائية التى يستخدمها أمل ما يشبه « اللقطة المقتطعة Cut away - فى التصوير السينمائى ، وهى كما يدل الاصطلاح « اللقطة التى تنقل اهتمام المتفرجين بعيدًا عن الحدث الرئيسى لفترة وجيزة ، ربما إلى شخص يراقب الحدث الرئيسى ، أو لقطة أخرى ترتبط بالحدث الرئيسى ، ولكنها ليست جزءًا منه »[1] . كما نرى فى الورقة الثانية من أوراق أبى نواس :

من يملك العملة يمسك بالوجهين
والفقراء بين بين

وهى لقطة يقطع الشاعر بها مسيرة أبى نواس فى أوراقه ، ليقرر بها قوام السلطة وسر بقائها وقدرتها . ومثلها الورقة السادسة . وتكثر هذه اللقطات المقتطعة فى شعر أمل فى قصائده غير التراثية ، وغالبًا ما يضع اللقطة بين قوسين .

* * *

(٥) الارتجاع الفنى Flash Back

ويستخدم أمل فى بعض قصائده مايسمى بالارتجاع الفنى أو الـ Flash back - وهو أصلا أسلوب روائى يعنى « الرجوع أثناء التسلسل الزمنى

(١) الإخراج السينمائى ٩٩ (مرجع سبق) .

المنطقى للقصة أو المسرحية أو الفيلم إلى ذكر أحداث ماضية لإيضاح الظروف التى أحاطت بموقف من المواقف ، أو للتعليق عليه . وهذه الوسيلة مستعملة على الأخص وبصفة رئيسية وأصلية فى السينما ، ثم امتدت بعد ذلك إلى الرواية البوليسية التى كثيرًا ما تبدأ بالجريمة ثم تسرد الأحداث التى أدت إليها[1] .

ويستخدم أمل دنقل هذا الأسلوب فى أكثر من قصيدة تراثية كما نرى فى قصيدة « من أوراق أبى نواس »[2] . فالورقة الأولى رصد لإحدى ذكريات طفولته مع أحد أترابه وهما يلعبان بقطعة عملة لعبة « ملك أم كتابة » .. خارجين من الدرس .. وحبر الطفولة فوق الرداء .. والعصافير تمرق عبر البيوت ، وتهبط فوق النخيل البعيد ... » .

وتتنامى أحداث الورقة الأولى بمرور الزمن ، ليصبح نديما للرشيد ، أما صاحبه فيتولى الحجابة . وكان المتوقع أن تمضى أوراق أبى نواس السبع فى اطرادها الزمنى المنتظم . ولكن أبا نواس أو الشاعر يشده « الارتجاع الفنى » إلى العودة إلى الماضى فى الورقة الثالثة والورقة الخامسة ، وهى تفصل ثلاثة مشاهد مأساوية محفورة فى ذاكرته :

مشهد : اقتحام الحرس بيت الأسرة وانتزاع أبيه فى سواد الليل ليلقى به ظلمًا وعدوانًا فى غيابات السجن بتهمة الخروج والمروق ، وهى تهمة لاتقوم على أساس .

المشهد الثانى : صورة أمه الخادمة الفارسية التى يستبيحها السادة لقاء لقمة العيش المهينة .

وثالث المآسى : كانت فجيعته فى أمه :

نائمًا كنت جانبها ، ورأيت ملاك القدس
ينحنى ، ويربت وجنتها

(١) مجدى وهبة : معجم مطلحات الأدب ١٧٢ .
(٢) الديوان ٢٦٢ .

وتراخي الذراعان عنى قليلا
وسارت بقلبى قشعريرة الصمت
ــ أمي ، وعاد لى الصوت
ــ أمي ، وجاوبني الموت
ــ أمي ، وعانقتها ... وبكيت
وغام بى الدمع حتى احتبس

واستدعاء الشاعر للماضى أو عودته إليه فى صورته المأساوية هذه يعمق أبعاد مأساته الحاضرة ، مأساة الشاعر المحروب المحروس الكلمة ، فالعسس يترصدون له ليصادروا كل كلمة يكتبها .. فهى مأساة ضاربة الجذور فى عهد الطفولة ، صناعها أصحاب السيادة والسلطة ، ومأساته شاعرًا هى امتداد طبيعى لمأساته طفلا .. فالعدو واحد لم يتغير .. ولايجد الشاعر أمامه إلا أن يدفن عقله فى كئوس الخمر « عله بالمدام يتناسى الدماء » .

ومن قبيل استدعاء الماضى القريب حديث المتنبى عن سيف الدولة ، فى حلم المنام أو حلم اليقظة ، كلون من التعويض النفسى عن الواقع المر الذى يعيشه فى حضرة كافور السيد الرخو الذى لا شغل له إلا أن يقص فى ندمائه عن سيفه الصارم ، وسيفه فى غمده يأكله الصدأ .

* * *

(٦) القناع

عرفنا من قبل مفهوم القناع وأبعاده ، وحتى لانكرر القول واستخلاصًا مما ذكرناه سابقًا علينا أن نتذكر أن أهم خصائصه تتلخص فيما يأتى :

١ ــ القناع شخصية تاريخية[1] من الماضى فلا يصلح أن يكون قناعًا شخصية معاصرة .

---

(١) نعنى بالتاريخية هنا مفهومها الواسع الذى يتسع للشخصيات الأسطورية أو حتى المخترعة التى توحى بأسطوريتها .

٢ ــ القناع هو الشاعر . والقناع مستقل عن الشاعر : فالقناع هو الشاعر يعبر عن آرائه وأفكاره ولكن على لسان شخصية تاريخية: والقناع مستقل عن الشاعر لأنه لا يصرح ــ ولو للحظة بأنه هو المتكلم . كما لايشير بطريقة غير مباشرة إلى ما يكشف شخصيته الحقيقية . وإلا فقد القناع قيمته وقدرته على العطاء الرمزى .. .

٣ ــ يجب أن يكون القناع ــ أى الشخصية التى يختفى وراءها الشاعر ، ويجرى على لسانها أفكاره وآراءه ــ ذات وجود تاريخى وفكرى ونفسى يسمح بتحمل مثل هذه الأفكار ، ولها من جذورها التاريخية وحضورها فى نفس المتلقى ما يجعلها جديرة بالاضطلاع بهذا الدور .

* * *

هذه هى بإيجاز شديد أهم أبعاد القناع وقد فصلنا القول فيها فى مدخل هذا البحث . فهل استخدم أمل أسلوب القناع فى تراثياته ..؟ وإلى أى مدى وفق فى هذا المجال ؟

فى دواوين أمل دنقل أربعة أقنعة هى ــ بترتيب نظم القصائد :

(١) سبارتاكـــــوس	(إبريل ١٩٦٢)
(٢) المتنبـــــــى	(حزيران ١٩٦٨)
(٣) أبــو نـــواس	(١٩٧٤ ــ ١٩٧٥)
(٤) كليــــــب[1]	(١٩٧٦)

وقد ذكرنا أكثر من مرة أن أمل دنقل فى تعامله مع كل ألوان التراث أيا كان الشكل الفنى أو الإطار الذى تطل منه يهمه بادئ ذى بدء ما يحمله هذا التراث من قيم ، وما يعكسه من دلالات . وهذه الأقنعة الأربعة تشترك فى الملامح الفكرية الآتية :

---

(١) الديوان . الصفحات : ٧٣ ، ١٤٧ ، ٢٦٢ ، ٢٧٦ هذا مع « تحفظ » على قناع المتنبى سنعرض له بعد قليل . كما أن الشاعر لم يكن موفقا ــ كما ذكرنا من قبل فى اختياره « أبا نواس » بسبب الانطباع المعروف عن شخصيته المنحرفة على مدار التاريخ .

١ ــ التطلع إلى بطل منقذ ينتصر على رموز الشر والقهر والاستبداد والاستعباد .

فاسبارتاكوس وهو فى ساعاته الأخيرة على صليبه يتطلع إلى البطل هانيبال :

وإن رأيتم فى الطريق هانيبال
فأخبروه أننى انتظرته مدى على أبواب روما المجهدة
وانتظرتْ شيوخ روما ــ تحت قوس النصر ــ قاهر الأبطال[١]

والمتنبى يستدعى ــ فى حلم من أحلامه ــ سيف الدولة منقذ العرب وصاحب الانتصارات الباهرة[٢] .

أما البطل المنتظر فى الوصايا العشر فهو الزير سالم الذى رسم له كليب الطريق فى اللحظات الأخيرة من حياته ، بوصاياه العشر التى يوصيه فيها بأخذ ثأره ، و « ألا يصالح على الدم حتى بدم ، ولو منحوه الذهب ، وتوجوه بتاج الإمارة » .

وليس فى أوراق أبى نواس تطلع مباشر إلى بطل منقذ ، وإن كان القارىء يحس بضرورة وجوده من عرض لوحات السلوك الظالم للسلطة الغاشمة .

٢ ــ مأساة الإنسان النبيل فى مواجهة السلطة الغاشمة التى تتمثل فى قيصر « العظيم » « سيد الشواهد البيضاء فى الدجى » .. « قيصر الصقيع » . وفى كافور السيد الرخو .. وفى الحرس .. أعداء السلام الاجتماعى والكلمة الحرة . وفى جساس الذى اغتال « كليب » غدرًا وعدوانًا بعيدًا عن أخلاق الفروسية وشهامة الفرسان .

* * *

ولكن بين هذه الأقنعة فروقًا فى المضامين والشكل وطريقة المعالجة . فمن ناحية المضمون نرى :

---

(١) الديوان ٧٧ .

(٢) انظر الديوان ١٥٠ .

قناع الفكرة الواحدة أو القضية الخاصة : ومثاله كليب ، إذ إن فكرته المحورية ، بل الوحيدة هى الثأر والتحذير من المهادنة والمصالحة .. وهى الفكرة التراثية ... التى تعطى إسقاطاتها العصرية مع اختلاف العدو . فالقناع هنا طابعه العام سياسى بحت .

ووصفنا لهذا القناع بأنه قناع « الفكرة الواحدة » أو « القضية الخاصة » لايعنى أن الشاعر قد حصر نفسه فى دائرة « الخاص المحدود » ولكننا أعطينا القناع هذا الوصف باعتبار أصل القضية ، ومنشئها ، وأطرافها . ولكن أمل استطاع أن يخرج من هذا الخاص المحدود إلى الإنسانى الرحب ، فجعل من قضية الثأر ضرورة « الوجود الآدمى الكريم » مهما كانت التضحيات :

إنها الحربُ !
قد تثقلُ القلبَ
لكنّ خلفك عارَ العرب

أما الصلح المصحوب بالنزول عن الحق والعرض والأرض فهو التفريط والعار والهوان :

فما الصلح إلا معاهدة بين ندَّيْن
(فى شرف القلب)
لاتُنْتَقَصْ

* * *

ولكن توسيع دائرة الخاص كان أظهر فى مذكرات المتنبى ، فالقصيدة — وإن عالجت قضية الصراع بين « الكلمة والسلطة » — قد عرضت لمشكلة الحكم بمفهومه الشمولى وما يجره على الشعب من كوارث ومصائب . .

وهو نفس المضمون الاجتماعى والسياسى فى « أوراق أبى نواس » . وإن أعطى الاهتمام الأكبر للجانب السياسى من القضية .. .

وكانت « كلمات سبارتاكوس الأخيرة » — مع أنه أول الأقنعة نظمًا — أشحن قصائد القناع بعناصر المفارقة ، وقد أعطت الشاعر رحابة فى مجال الفكر والفن لتعرية الحكم الظالم ، ولتحريض الشعب على الثورة . وهى

ليست قضية خاصة .. إنما هى قضية تتجدد فى كل عصر على مدار التاريخ الإنسانى . .

* * *

وقد عالج الشاعر قصيدة سبارتكوس بالطريقة القصصية المعروفة بالسرد الذاتى Autobiographical وكذلك قصيدة كليب . ولكنه استخدم طريقة « الوثائق » فى قصيدة المتنبى وأبى نواس ، وهى الطريقة التى تعتمد على أسلوب اليوميات والمذكرات ....

ولكننا نلمس أن المسألة لا تعدو كونها مغايرة عنوانية ... كلمات ... مذكرات ... أوراق ... وصية ... فكل منها مقسم إلى مقاطع يدور كل مقطع حول فكرة معينة . وإن غلب على الوصية أسلوب التوجيه نهيًا وأمرًا .. فكليب فى لحظاته الأخيرة .. والوقت لا يتسع إلا لمثل هذا الأسلوب .

بينما يغلب على الأوراق والمذكرات الأسلوب التقريرى التصويرى حيث يمتد الزمن إلى شهور بل سنوات .

ويمزج « سبارتكوس » بين الأسلوبين الخبرى والإنشائى ، التقريرى التصويرى والإنشائى التوجيهى .. ففرصته الزمنية أرحب من فرصة كليب .. إذ تمتد فسحة الوقت على الصليب إلى ساعات وأيام .

* * *

وقد عرفنا أن من شروط القناع أن يظل قناعًا إلى النهاية ، بمعنى أن يمتزج وجود الشاعر بوجود الشخصية التراثية (القناع) فى وحدة كاملة حتى يؤدى القناع مهمته الرمزية ... وقد التزم أمل بهذا الشرط فى كل أقنعته ماعدا قناع المتنبى ... لقد ظل المتنبى بصوته التراثى إلى قوله :

ماحاجتى للسيف مشهوراً مادمتُ قد جاورتُ كافورا ؟

... وفجأة ... بلا داعية فكرية أو فنية يسقط أمل قناع المتنبى عن وجهه

ويقحم صوته هو :

عيدٌ بأيةِ حال عدت ياعيدُ
بما مضى ؟ أم لأرضى فيك تهويدُ
نامت نواطير مصر عن عساكرها
وحاربتْ بدلا منها الأناشيدُ

فصوت أمل هنا أصبح أعلى من صوت المتنبى ، بل أصبح هو الصوت الوحيد بعد أن أسقط القناع فجأة دون مبرر . وهذا لايعنى أن المتنبى لم يكن قناعًا ، ولكنه كان قناعًا منقوصًا .. قناعًا غير كامل فى فترة من فترات القصيدة وهى خاتمتها .

ويذكرنا هذا القناع المنقوص « بسفر أيوب » للسياب[1] . فقد توحد السياب فى شخص أيوب فكلاهما عاش نهبًا للأمراض والآلام .. وبلسان أيوب ، وخلف قناعه انطلق السياب يناجى ربه :

لك الحمدُ مهما استطالَ البلاء
ومهما استبدّ الألمْ
لك الحمدُ إن الرَّزايا عطاء
وإن المصيباتِ بعضُ الكرم

ولكن القناع لا يظل قناعًا ، فيسقطه السياب ويلجأ إلى الالتفات متحدثًا عن أيوب بضمير الغائب :

ولكن أيوب إن صاح صاح
لك الحمد إن الرزايا ندى .

والفارق بين أمل والسياب أن « أمل » ظل فى قناع المتنبى إلى ماقبيل نهاية القصيدة بلحظات ، أما السياب فقد أسقط قناع أيوب فى وسط المسيرة .

* * *

---

(١) ديوان السياب (الأعمال الكاملة) ٢٤٨/١ .

وقبل أمل بقرابة خمس سنوات نظم عبد الوهاب البياتى مطولته « موت المتنبى »[1] وسنحاول أن نتبين مكان هذه القصيدة من قصيدة أمل ، والفروق بين الشاعرين فى معالجة الموضوع الواحد ... وهذه القصيدة تعتبر بحق من المحاولات الإيجابية لبناء القصيدة بناء طويلا والتى أفادت من إنجازات فن المسرح »[2] .

والقصيدتان قصيدة أمل « من مذكرات المتنبى فى مصر » وقصيدة البياتى « موت المتنبى » تشتركان فى فكرة محورية واحدة هى فكرة « الصراع الأبدى بين الفنان — ومايملكه من طاقات هائلة على الخلق والإبداع — والسلطة الزمنية الغاشمة — وماتملكه من أساليب البطش والخداع والمكر »[3] . وقد عبر كل منهما عن فكرته بطريقته الخاصة بنجاح .

وكان الشكل الفنى الذى آثره أمل هو شكل القناع ولكنه جاء قناعًا منقوصًا — كما ذكرت من قبل — إلا أن كل ماجاء على لسان المتنبى يمثل ولاشك آراء أمل .

أما البياتى فيقول عن قصيدته « هى قصيدة تغلب عليها الأسلوب القصصى ، لأنى لم ألبس فيها قناع المتنبى ، ولكنى صورت فيها قضية حياته الفاجعة ، بطريقة درامية وتأثرية ، أى أنى لم أتبين فيها مواقف المتنبى ، ولم أتكلم من خلال شخصيته ، ولذلك أخطأ بعض النقاد الذين ألحقوا هذه القصيدة بقصائدى الأخرى ، التى تحدثت فيها من خلال قناع »[4] .

والحقيقة أن القصيدة ليست من قصائد القناع لأن الأصوات فيها متعددة .. ولأشخاص متعددين .. للمتنبى وغيره .. منها — على سبيل التمثيل — صوت يفهم من السياق والمضمون أنه لسيف الدولة :

---

(١) ديوان البياتى المجلد الأول ٦٩٨ .
(٢) أطيمش : دير الملاك ٧٧ .
(٣) البياتى : تجربتى فى الشعر . من ديوانه (أعماله الكاملة) . المجلد الثانى ٤٠ .
(٤) البياتى : السابق ٣٩ — ٤٠ .

أنا شججتُ جبهةَ الشاعر بالدواة
بصقتُ فى عيونه
سرقتُ منه النور والحياة[1]

ولكن أهم مايبعد القصيدة « عن فكرة القصيدة القناع غياب صوت المتنبى غيابًا يوشك أن يكون تاما ، وعلوّ نبرة صوت الشاعر المعاصر التى جاءت فى أغلب المقاطع تعبيرًا عن أفكار البياتى التى تكررت فى العديد من قصائده »[2] .

كما أن القصيدة ليست من النوع القصصى وإن أفادت إلى حد كبير من إنجازات الفن الدرامى كبلورة المواقف المتصارعة والمتضادة ، وتشابك الأصوات الشعرية ، وتعددها والاهتمام بنمو الحدث وتطوره »[3] وهى فى هذه الطوابع تفوق قصيدة أمل التى لم تبلغ مبلغها فى التعقيد الفنى .

وتأتى قصيدة البياتى فى عشر من اللوحات أو الأصوات تنتقل وتتوزع بين المتنبى والشاعر .. وسيف الدولة .. ختمها بلوحة (الشاعر بعد ألف سنة) وهى تدور حول فكرة أن الشاعر لا يموت بموته الجسدى ... بل يظل خالدًا إلى الأبد لخلود فنه .

وبعض هذه اللوحات أو هذه الأصوات يبدو منفصلا .. كأنه عدم الرابطة التى تجمعه ببقية الأصوات . أما فى قصيدة أمل فالمتنبى كان قطب الرحى الذى لاينفصل عن الشخصيات الأخرى مثل خولة — سيف الدولة — الجارية . والرابطة النفسية بينه وبين هذه الشخصيات تبدو قوية وغير مفتعلة .. فجاءت قصيدة المتنبى أغنى وأعمر بالصدق والعفوية والحركة النفسية من قصيدة البياتى . وإن كانت الأخيرة أوفى من قصيدة أمل فى عناصر الفن الدرامى .

* * *

---

(١) ديوان البياتى ٧٠٢/١ .
(٢) أطيمش : دير الملاك ١٠٧ .
(٣) السابق : ١٠٦ .

ونختم هذا الفصل بمآخذ يمكن أن تثور على نقاط معينة فى « تراثيات » أمل دنقل ، نرى أن تمام البحث أن نرصدها فى الصفحات الآتية :

مآخـذ وملاحظـات

(١) قميص يوسف :

لاشك أن تطعيم الشعر بالكلمة أو الصورة القرآنية يرفع من قيمة الشعر ويكسبه كثيرًا من القوة والقدرة والجاذبية لا لما لها من قدسية ومكانة دينية فحسب ولكن لما لها من قيمة بلاغية ومعنوية كذلك .

ولكن « أمل » خانه التوفيق أحياناً فى هذا الاستعمال بلا مقتضى فنى . وعلى سبيل التمثيل نجده يستلهم القرآن فى حديثه عن يعقوب بعد فقده يوسف . ويروى القرآن من مشاهد هذه القصة مايذكره فى الآيات الآتية حين يصور حال يعقوب بعد أن فقد ابنه يوسف ﴿ وتولى عنهم وقال يا أسفى على يوسف وابيضّت عيناه من الحزن فهو كظيم ﴾[١] .

ويقول يوسف لإخوته :

﴿ اذهبوا بقميصى هذا فألقُوه على وجه أبى يأْتِ بصيرًا ، وأتونى باهلِكم أجْمعين . ولما فصلت العيرُ قال أبوهم إنى لأجد ريحَ يوسف لولا أن تفندون قالوا تالله إنك لفى ضلالِك القديم . فلما أن جاء البشير ألقاه على وجهه فارتد بصيرًا قال ألم أقل لكم إنى أعلم من الله ما لا تعلمون ﴾[٢] .

فقميص يوسف كان بشارة لأبيه يعقوب بأنه حى فارتد أبوه بصيرًا ، بعد أن فقد بصره من شدة الحزن على ابنه الأثير . ولكننا ــ ولغير مقتضى فنى جمالى أو فكرى معنوى ــ نجد اضطرابًا أو قلْبًا فى الصورة التى عرضها أمل كما يظهر فى قوله :

---

(١) يوسف ٨٤ .
(٢) يوسف ٩٣ ــ ٩٦ .

عائدون وأصغر إخوتهم ذو العيون الحزينة
يتقلبُ فى الجُب
أجمل إخوتهم لايعود
وعجوز هى القدس ....
تشم القميص فتبيض أعينها بالبكاء

فالقميص فى المنطوق القرآنى هو « البشير الواعد بالحياة » . وابيضاض العيون بالبكاء يعنى فقد البصر والأمل والتطلع .. وهما مفهومان لايستقيمان ولايتوافقان .

ولكن قد يدافع عن الشاعر هنا بأنه تعمد أن يقلب الصورة قلبًا ، كأنما يريد أن يوحى للقارىء بأن القدس تعيش مأساة كئيبة متصلة ، لا يخفف من شدتها وقساوتها شيء . حتى ما اتفق على أنه بشير بقرب الفرج وانكشاف الغمة ، لايثير فى نفسها إلا الأشجان والأحزان .

ولكنه تأويل أو تخريج لا يخلو من التكلف والتصنع . كما قد يدافع عنه بأن القميص المشار إليه هو الذى جاء ذكره ـــ بعد إلقاء يوسف فى الجب ـــ فى قوله تعالى ﴿ وجاءوا على قميصه بدم كذب ، قال بل سوّلتْ لكم أنفُسُكم أمْرا ... ﴾[1] لا القميص الذى جاء ذكره على لسان يوسف لإخوته وهو على خزائن الأرض ﴿ اذهبوا بقميصى هذا فألقوه على وجه أبى يأت بصيرًا .. ﴾[2] .

ولكن هذا التفسير أيضًا ـــ يؤخذ عليه مخالفة « الواقعة القرآنية » . ومنطوق الآية يقطع بيقين يعقوب بأن أبناءه قد وقعوا فى خطيئة ﴿ بل سوّلت لكم أنفسكم أمرًا .. ﴾ ، وليس ثمة حاجة لشم القميص لإثارة إحساس معين .

* * *

(١) يوسف ١٨ .
(٢) يوسف ٩٣ .

(٢) صورة الشيطان :

وأظهر من ذلك وأشهر — وهو ما أثار كثيرًا من الجدل — خروج أمل على المألوف المعهود فى القرآن لشخصية الشيطان وشخصية ابن نوح[١] .

فالقرآن يبرز شخصية الشيطان أو إبليس خارجًا عن أمر ربه ، خالعًا ثوب الطاعة رجيمًا مطرودًا ملعونًا . وقد عرض القرآن مشهد المخالفة أكثر من مرة بآيات مختلفة وأساليب متعددة ، كما نقرأ فى سورة الحجر : ﴿ قال يا إبليس مالك ألا تكونَ مع الساجدين ؟ قال لم أكنْ لأسجدَ لبشرٍ خلقْتَه من صلصال من حَمَأ مسنون . قال فاخْرج منها فإنك رجيم ، وإن عليك اللعنة إلى يوم الدين ﴾[٢] .

﴿ قال فاهبط منها فما يكون لك أن تتكبر فيها . فاخرج إنك من الصاغرين ﴾[٣] .

يخالف أمل الصورة القرآنية التى طرحها القرآن وأبرزها لإبليس أو الشيطان . وذلك فى مطلع قصيدته « كلمات سبارتكوس الأخيرة »[٤] إذ يقول :

المجدُ للشيطان معبودِ الرياح

---

(١) تفرد القرآن بقصة ابن نوح ، ولم يذكره العهد القديم وإن فصّل فى ذكر الطوفان : انظر سفر التكوين : إصحاحات ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ .

(٢) الحجر ٣٢ — ٣٥ .

(٣) الأعراف ١٣ . وانظر سورة الإسراء من ٦١ — ٦٥ . والكهف ٥٠ . وطه ١١٦ ، ١١٧ ، ١٢٠ . و (ص) ٧٣ — ٨٥ .

ويلاحظ أن القرآن فى مشاهد مخالفة إبليس ربه فى السجود لآدم لم يطلق عليه كلمة شيطان ، إنما غلبت التسمية على إبليس فى مواقف الإغواء والإفساد لبنى آدم خاصة . (انظر : البقرة ١٤ ، ٣٦ ، ١٠٢ ، ٢٠٨ ، ٢٦٨ ، ٢٧٥ ، وآل عمران ٣٦ ، ١٥٥ ، ١٧٥) .

وقد عرض العهد القديم قصة آدم فى الإصحاحين الثانى والثالث من سفر التكوين . ولكنه لم يعرض لمسألة السجود والحوار بين إبليس وربه وطرده ولعنه . وإنما انفرد القرآن بهذا المشهد .

(٤) الديوان ٧٣ .

من قال لا فى وجهِ من قالوا نعم
من علّم الإنسانَ تمزيق العدم
من قال « لا » فلم يمت
وظل روحا أبدية الألم

وتعرض أمل لكثير من النقد بسبب هذه المخالفة أو هذا « التمرد » على المفهوم القرآنى للشيطان . ولكن كثيرًا ممن عرضوا للكتابة عن أمل دنقل حاولوا الدفاع عنه بتخريجات وتفسيرات لا تخلو من طرافة ، وإن كان أغلبها لا يخلو من تمحلات غير مستساغة :

فالدكتور حامد يوسف أبو أحمد يرى أن الشاعر أمل دنقل بحسه المرهف ، وتمرده على الأوضاع المعاصرة له ، التى حولت الناس جميعهم إلى إمعات وجد فى الشيطان جانبا إيجابيًا هو أنه استطاع أن يقول « لا » فى وجه كل من قالوا « نعم » ... إنها روح التمرد ، وروح الثورة على الأوضاع البالية ، وامتهان كرامة الإنسان ، وهى ليست ثورة ضد الله وإنما ضد هؤلاء الذين انتهكوا حرمة الإنسان فى مصر ، وأوقعوا به الهزائم ، وأسقطوه فى هوة الضياع . إنها ثورة ضد أنصاف الآلهة ، وما الشيطان إلا معادل موضوعى للتعبير عن هذا التمرد المشتعل فى أعماق الشاعر[1] .

وقريب جدا من هذا الرأى عبد العزيز المقالح : فهو يرى أن القصيدة تدعو إلى التمرد ضد الطغيان ، وتمجد دور العبد سبارتاكوس الذى امتشق السيف فى وجه العبودية ، وفى وجه روما العابثة بإنسانية الإنسان ، ومطلع القصيدة هو الأكبر إثارة :

المجد للشيطان معبود الرياح
من قال لا فى وجه من قالوا « نعم »
....

(١) د. حامد يوسف : « شعراء السبعينيات فى مصر ما لهم وما عليهم » ص ٢١ . دراسة فى مجلة أدب ونقد العدد ١٣ يونية . يوليو ١٩٨٥ .

المجد هنا ليس للشيطان إبليس ، ولكنه للشيطان « سبارتاكوس » ذلك العبد الشجاع الذى اشتاقت نفسه للحرية فقال « لا » فى وجه « القيصر » وكانت النتيجة ، أن اسمه ظل على كل لسان ، وظلت روحه الأبدية الألم تزرع الشجاعة فى نفوس العبيد ، وتدفع بهم فى الصفوف الأولى من المواجهة[1] .

وللحق لم يكن أمل دنقل ـــ على توفيقاته الكثيرة ـــ موفقًا فالشيطان حقيقة رمز للرفض والتمرد لكن فى مواجهة من ؟ فى مواجهة الله الحق العدل ـــ أى فى مواجهة القيم العليا ، وليس رفض السجود لآدم من قبيل رفض الذل ولكنه مخالفة للخالق من ناحية ، ورفض للإقرار بتعظيم من أتاه الله فضلا يستحق الإجلال والتعظيم[2] .

ولست أدرى كيف استنتج حامد يوسف أن « لا » الشيطانية ليست ثورة ضد الله ، وإنما ضد هؤلاء الذين انتهكوا حرمة الإنسان ... إلخ . وكأنى بأمل دنقل ـــ أراد أو لم يرد ـــ قد دفع هذا الوهم حين قال فى القصيدة نفسها :

الله لم يغفر خطيئة الشيطان حين قال لا[3]

والعجيب أن المقالح يجعل الشيطان هو سبارتاكوس الذى ستظل آلامه خالدة تلهم العبيد والمستضعفين الثورة إلى الأبد .

وهذا التفسير لايبرئ الصورة مما علق بها ، بل يزيدها سقوطًا لأن الشاعر بذلك ـــ كما يذكر أحد الباحثين ـــ يضع الذات الإلهية فى صف واحد مع الطغاة والجبابرة والمتسلطين الذين تستقر عروشهم على قوائم الرضوخ لهم ، والخضوع لإرادتهم ، لذا يهزها ويقلقها إعلان التمرد والاعتراض ، وهى صورة

---

(١) المقالح ٢٨ من مقاله (أمل دنقل وأنشودة البساطة) مجلة إبداع . العدد العاشر السنة الأولى ذو الحجة ١٤٠٣ ـــ أكتوبر ١٩٨٣ .

(٢) يكاد المفسرون يجمعون على أن السجود المأمور به يعنى التوقير والإجلال ، وليس من قبيل السجود المعهود فى الصلاة ، وذلك لأنه اختص آدم بالمعرفة وعلمه الأسماء ، وحقائق الأشياء ، مما عجز عنه الملائكة .

(٣) الديوان ٧٥ .

تتناقض مع الحس الدينى والحس الفنى معا[1] .

وليس للتمرد قيمة ذاتية ولكن قيمته تتوقف على صورة من يُواجَه بهذا التمرد ، والهدف الذى قام من أجله ، فليس كل تمرد محمودًا وليس كل استسلام مذمومًا .. وليس من الأول تمرد إبليس ، وليس من الثانى استجابة الملائكة لأمر الله بالسجود لآدم .

وتاريخنا العربى والإسلامى غاص بالنماذج العليا للتمرد الشريف فى مواجهة الظلم والظالمين ، مما يصلح مثلا يقتدى ، ويلهم الأجيال والمستعبدين والمستضعفين .

وأخيرًا يرى أحد الكتاب أن مطلع القصيدة إنما هو تطبيق لسمة تسود شعر أمل وهى لغة المفارقة التى من خصائصها ومقتضياتها أن الكشف عن المعنى الحقيقى الذى يسوقه الشاعر لاينتج عنه إلغاء قوة المعنى الظاهر . وتتضح هذه الخاصية الأخيرة من خلال جملة ــ المجد للشيطان ــ فرغم أن معناها الباطن يحمل تمجيدًا للثائر وحضًا على الثورة ، إلا أن معناها الظاهر لايقل قوة عن المعنى الباطن ، وهو تحطيم النموذج التراثى المقدس للنص الآخر للجملة وهو اللعنة على الشيطان[2] .

وهو كلام ــ زيادة على مافيه من انتفاش وغموض وتهويل ، لا يحل المشكلة فليس ثمة مقتضى جمالى أو إنسانى يتطلب تحطيم النموذج التراثى المعهود للشيطان فى القرآن وفى الفكر الإنسانى من عهد الطفولة الأمية . وليعد القارىء لما ذكرناه أيضًا فى تقييم ما قيل تسويغا ودفاعًا عن أمل فى تشكيله الجديد للشيطان ، وهو تشكيل كما ذكرت مرفوض فنيا وموضوعيا ، وخصوصا إذا كان قد صدر من شاعر يعتز أيما اعتزاز بالتراث العربى والإسلامى .

* * *

---

(١) محمود عبد الوهاب « حول استلهام التراث وقصائد لأمل دنقل » ٨٢ . مجلة « أدب ونقد » العدد ١٣ . يونيو ــ يوليو ١٩٨٥ .

(٢) أحمد طه « قراءة النهاية : مدخل إلى قصائد الموت » ٣٩ . [إبداع : العدد العاشر السنة الأولى أكتوبر ١٩٨٣] .

(٣) وابـن نـوح :

وفى نفس الاتجاه سار أمل دنقل فى قصيدته مقابلة خاصة مع ابن نوح . وكأن (أمل) يسبح فى فلك المقطع الأول من قصيدته السابقة ، وينطق ابن نوح بقوله :

ولنا المجدُ .. نحن الذين وقفنا
(وقد طمس الله أسماءنا)
نتحدّى الدمار
ونأوى إلى جبل لايموت
(يسمونه الشعب !)
نأبى الفرار
ونأبى النزوح[١]

ابن نوح كما جاء فى القرآن[٢] هو نموذج للعقوق والجحود والكفر والعصيان ، ولكن أمل — ربما حرصا على الطرافة — خالف ، بل ناقض هذا الموروث الدينى ، وجعل ابن نوح « فى مقام المناضل المدافع عن الوطن ، ويضع الناجين بعقيدتهم من مجتمعات الظلم والفجور فى مقام الهاربين الجبناء ، ناهبى الوطن فى أزمنة الرخاء ، وخاذليه فى أوقات المحنة ، لقد تحول الجبل عند الشاعر من رمز للقوة المادية التى عجزت عن مواجهة قوة الحق إلى رمز لقوة الشعب »[٣] .

واختيار هذه الرموز لايحقق ما رمزت إليه والهدف الذى توخاه الشاعر ، لأن مناقضة المفهوم القرآنى ليس لها ما يبررها ، بل إنه يضعف من كيان هذه الرموز فى وضعها الجديد . ومفهوم الوطن — كما طرحه الشاعر — مفهوم

(١) الديوان ٣٣٧ .
(٢) تذهب بعض التفاسير إلى أن اسمه « كنعان » وهذا يعنى أنه غير أبناء نوح الثلاثة سام وحام ويافث (انظر عبد الوهاب النجار : قصص الأنبياء ص ٤١) والتوراة — وقد أوردت قصة نوح مفصلة — لم تعرض لهذا المشهد الذى انفرد به القرآن الكريم كما ذكرنا من قبل .
(٣) انظر محمود عبد الوهاب المقال السابق ٨٢ .

قاصر لأنه جعله مرادفا للأرض بمفهومها المادى . مع أن الوطن بمفهومه الصحيح الصادق يعنى الأرض وما تحمله من تراث وما عاش عليها من قيم وحضارة . والطوفان ما جاء إلا لغسل الأرض من الأدران والكفر والفجور حتى تكون « وطنا صالحا » للإنسان[١] .

هذا وقد سبق « أدونيس » أمل دنقل فى تصوير نوح بصورة مناقضة للصورة القرآنية .. صورة العاصى الذى يخالف عن أمْر ربه ولايصغى لوحيه[٢] .

(٤) شخصية أبو نواس :

الشاعر ليس مؤرخًا ، فهو غير مطالب عندما يتعامل فى شعره مع شخصيات التاريخ ووقائعه أن يرصدها كما وردت فى التاريخ ، لأن الشعر فى هذه الحال لايكون له قيمة إلا بقدر ما يحمل من حقائق التاريخ .. فقيمته هنا تكون قيمة فكرية بحت تعتمد على السرد والإحصاء .. بل إن النثر فى هذه الحال يكون أوفى بهذا الغرض من الشعر ، لأنه أكثر طواعية فى رصد حقائق التاريخ وملامحه .. أما القيمة الفنية لمثل هذا الشعر فهى مفقودة ، لأن الإصرار على هذا الرصد والتزامه حوله إلى نظم .. وأصبح شأنه شأن المنظومات التاريخية المعروفة[٣] .

---

(١) وقد تردد هذا المعنى كثيرا فى الشعر العربى قديمه وحديثه : فحافظ إبراهيم يقول :

إنْ دام ما نحن فيه من مدابرة … وفتنة بين أجناس وأديان
رأيت رأى المعرى حين أرهقه … ما حل بالناس من بغى وعدوان
لاتطهر الأرض من رجس ومن درن … حتى يعاودها نوح بطوفان

(ديوان حافظ ١/١٤٠)

وهو يشير بذلك، إلى قول أبى العلاء المعرى :

والأرضُ للطوفان مشتاقةٌ … لعلها من درن تُغسَلُ

(٢) انظر قصيدة « نوح الجديد » ٤١٨ من ديوان أدونيس (الأعمال الشعرية الكاملة) ـــ المجلد الأول .

(٣) ومن أشهرها منظومة ابن عبد ربه من ٤٥٦ يخلد فيها غزوات الملك الناصر بالأندلس . انظر العقد الفريد ٤/٥٠٠ .

فمن حق الشاعر إذن ــ كفنان أن يكون له رؤيته الخاصة لحقائق التاريخ ، وأن يفسرها ويحور فيها بقدر ما يحتاج منطقه الفنى ، بشرط ألا يصطدم فى عمله هذا بالمسلمات العقلية والسنن الكونية والجذور المعروفة للشخصية أو الواقعة ، وبشرط أن يكون هذا التغيير أو هذا التحوير ضرورة لخدمة المضمون الموضوعى والعمل الفنى بأن تكون المخالفة عنصرًا أساسيا من عناصر الجمال والإبداع .

وتأسيسًا على هذا التنظير لم يكن أمل ــ كما ذكرنا من قبل ــ موفقًا فى اختيار شخصية « أبى نواس » قناعًا يناصر الحق والعدل ، ويواجه الظلم وينتصر للكلمة ، لأن جذور هذه الشخصية التى عاشت للخمر والشذوذ والتهتك أقوى وأعتى من أن تنزع أو تتحرك من ضمير الناس : مثقفيهم وعوامهم . وقلبها ــ كما فعل أمل ــ ليس له أى مقتضى فكرى أو فنى . بل إنه يضعف حاسة المتلقى لتقبل المضامين والأفكار التى حرص أمل على منحها أو الإيحاء بها ..

ولايدافع عن أمل بأنه ليس بدعًا فى ذلك فشوقى أمير الشعراء الذى عاش وفيًّا للتاريخ تناول شخصية كليوبترة التى عاشت فى التاريخ فى صورة حية رقطاء بهيمية اللذات والشهوات تدفع جسدها رخيصًا إلى كل صاحب مجْد أو شرف رفيع[1] فجاء شوقى وصاغ « كليوبترة » صياغة يأباها التاريخ : صاغها لامستهترة أو قل بغيا ترتمى عند أقدام الرومان ، بل وطنية محبة لوطنها ، وكأنها تريد أن تظفر بروما عن طريق المكر والخداع ، بعد أن أعياها الظفر بها عن طريق القوة والبأس[2] .

وقد تعرض شوقى لنقد شديد عنيف فى مسلكه هذا ، وربما كان قربه من البلاط ومكانه فى القصر هى التى دفعته إلى أن يحاول الدفاع عن عيوب الملوك عامة ، ويبرر أخطاءهم[3] .

---

(١) محمود حامد شوكت : المسرحية فى شعر شوقى ١٩٦ .

(٢) السابق ١٨٤ .

(٣) انظر السابق ٥٠ .

ولكن أمل غير شوقى وبواعث « التحريف التاريخى » عند شوقى لامكان لها عند أمل .. وجذور صورة كليوبترة التاريخية فى ضمير القارئ المصرى والقارئ العربى ليست من الحدة والقوة كجذور الشخصية النواسية .

* * *

وبقدر ما جانب التوفيق أمل فى « تحوير » شخصية أبى نواس ، كان موفقًا فى تحوير واقعة تاريخية تتعلق « باسبارتاكوس » فالتاريخ يقطع بأنه مات قتيلا فى آخر معاركه ، ولم يتعرف أحد على جثته .. ولكن « أمل » جعل حياته تنتهى على حبل المشنقة .. وهى ولاشك مخالفة لواقع تاريخى فى نقطة لا تغير من الواقع المصيرى للعبد الثائر شيئًا . فالنهاية هى الموت بيد السادة الرومان .. ولكن المخالفة هنا كان لها « المقتضى الفنى » : فالموت البطىء على الصليب يزيد من تعميق مأساة هذا العبد المتمرد على الطغيان ، ويعطيه الفرصة ليقول كلماته الأخيرة .. ويعرض قضيته .. وهى قضية خالدة لأنها تمثل الصراع الأبدى الخالد بين الحق والباطل ، بين الحرص والنزوع الطبيعى للحرية ، وحرص السادة والمتسلطين على السيادة والتسلط .

* * *

(٥) الثرثرة الفلسفية :

ويستهل أمل أقوال « اليمامة » بما يتفق مع عذرية هذه الطفلة المفجوعة وبراءتها ، تلك التى تعتقد أن « أباها هو العالم » ... ومعايشة لعفوية الطفلة وبراءتها .. وبكائها يجرى على لسانها هذه الكلمات الصادقة المعبرة :

أبى ... لامَزِيدْ
أريدُ أبى ، عند بوّابة القصر
فوق حصان الحقيقة
منتصبًا من جديدْ ..

ولو أن أمل انطلق بهذا المنطق السهل المتدفق الناطق عن هذه المشاعر الغضة التى لا تعرف التقعر والتعقيد لأتى بالعجب العجاب ، ولكنه للأسف تورط .. أو ورّط « اليمامة » .. فى جَدَلية بل ثرثرة لاهُوتية فلسفية ممتدة ، استطاع بها

أمل أن يبتعد عن الأساس التاريخى والجذور الأسطورية لهذه الشخصية البريئة العذراء التى سحقها فقد الأب ... وكانت هذه الثرثرة الفلسفية غريبة على طبيعة الشخصية ... ومتنافرة مع طبيعة البيئة العربية الجاهلية ، وبقدر ما التزم أمل « الصدق الفنى » فى الوصايا العشر كان مجانبًا له فى أغلب أقوال اليمامة ... ونجتزىء بمثال واحد يدور حول فكرة « الدعوة إلى الحرب دون مهادنة » ... إن أمل يعالج هذه الفكرة فى وصايا كليب على النحو الآتى :

لاتصالح على الدم .. حتى بدم
لاتصالح ! ولو قيل رأسٌ برأس

....

واغرسْ السيفَ فى جبهة الصحراء
إلى أن يجيب العدم[1]

....

وارْوِ قلبكَ بالدم
وارْوِ الترابَ المقدس
وارو أسلافَك الراقدين
إلى أن ترد عليك العظام[2]

وهو كلام فى بساطته ومضمونه — لم ينفصل عن الجذور الشعرية للوصايا العشر فى القصة الأصلية . كما يتفق مع المستوى الفكرى والوجدانى لشخصية هذا الزعيم الجاهلى .

أما اليمامة فتعبر عن الفكرة ذاتها بقولها :

لاتدخلُوا معمدانية الماء
بل معمدانية النار
كونوا لها الحطبَ المشتهى والقلوب الحجارة
كونوا ... إلى أن تعود السماوات زرقاء

---

(١) الديوان ٢٧٨ .
(٢) الديوان ٢٨٢ .

والصحراء بَتولا[1]

إن هذه الكلمات تنقلنا إلى « جوكنسى » لايتفق مع الجو العربى الجاهلى القديم . ولكن دعك من هذا فكله يدور فى فلك الخصومة العاتية بين تغلب قبيلة كليب الذى قُتل غدرًا ، وبكر قبيلة الغادر جساس بن مرة . أقول إن ذلك هين إذا قيس بهذا « التحويل الموضوعى » المفاجئ وتصعيدها ــ على لسان اليمامة وبأسلوب فلسفى غريب ــ لتكون خصومة لاهوتية غيبية « بين قلب الطفلة اليتيمة وبين الله ــ ليس سواه » .... وتصبح :

خصومة قلبى مع الله ... ليس سواه

عبارة محورية استهلالية للمقاطع الأربعة فى الجزء الثانى من مراثى اليمامة ، فنقرأ فى هذا المقطع من هذا الجزء .. على لسان اليمامة الطفلة اليتيمة العذراء :

خصومةُ قلبى مع الله
هذا الكمال الذى خلقَ اللهُ هيأته
فكسا العظمَ باللحم
هاهو : جسما ــ يعود له ــ دون رأس
فهل تقبلُ بوابةُ الغيبِ ماشابَهُ العيب
أم أن وجه العدالة :
أن يرجع الشلوُ للأصل
أن يرجع البَعْدُ للقَبْل
أن ينهض الجسدُ المتمزقُ مكتملَ الظل
حتى يعود إلى الله ... متحدًا فى بهاه[2]

وهذا المقطع .. وهو يدور ــ فى فلك المقاطع الأربعة السابقة ــ يثير سؤالا منطقيا هو : إذا كانت الخصومة مع الله .. ولها تبريراتها المتعددة التى قدمتها اليمامة .. فلماذا الخصام مع البشر إذن ؟ ولماذا الحرص على الثأر والإلحاح على معمدانية النار ، وغرس السيف فى جبهة الصحراء إلى أن يستجيب العدم ؟ .

---

(١) الديوان ٢٨٩ .
(٢) الديوان ٢٩٥ .

إن هذه الثرثرة اللاهوتية « المقحمة تهدمُ الفكرة المحورية » التى قامت عليها القصيدة الديوان « أقوال جديدة عن حرب البسوس » فضلا عن أنها بمقاطعها الأربعة[1] تزيّد مقحم لو أسقط من أقوال اليمامة لانتظم السياق فكريا وجماليا .

* * *

(٦) التركيم التراثى ، وزياد بن أبيه :

رأينا أن العَلَم التراثى يوظف فى الشعر الحديث لا لإعطاء معلومة تاريخية ، ولكن لهدف أساسى هو إعطاء الدلالات والإسقاطات التى تخدم فى الغالب قضايا وقيمًا يتخذ منها الشاعر موقفًا اعتناقيا ، أو موقفًا معارضًا . ومن ثم يجب أن يكون المعطى التراثى « حرا » .. له مكانه الممتد فى السياق يمكنه من التنفس الطليق حتى يتمكن من إعطاء دلالاته .

ومن ثم كان « تركيم » الأعلام التراثية بالصورة التى وقع فيها بدر شاكر السياب فى كثير من قصائده من العوامل التى جعلت هذه الأعلام تتفانى وتعجز عن أداء وظائفها الرمزية .

وما سقط فيه السياب تفاداه أمل دنقل و لم يخنه التوفيق إلا نادرًا .. ويكاد ذلك لايتعدى قصيدتين قصيدة « لاوقت للبكاء »[2] حيث تتوالى هذه الأسماء فى مقطع واحد : الخنساء — أسماء — شجرة الدر — نجم الدين . ولكن قد يشفع للشاعر أن هذه الأسماء كلها على اختلاف عصورها ترمز إلى مرموز واحد حرص عليه الشاعر ، وهو « الحزن الشديد » ولكنه لم يكن حزنًا عدميا محطمًا ، بل امتزجت به رباطة الجأش والصبر والتماسك . فالحزن فى ذاته شعور إنسانى نبيل ، ينم على حيوية العاطفة وصدق استجابتها وجيشانها ، بشرط ألا يلغى إمكانات الإنسان وقدراته على الصمود .

---

(١) الديوان ٢٩٣ — ٢٩٥ .

(٢) الديوان ٢١٤ .

وفى قصيدة « الأرض والجرح الذى لاينفتح »[1] تتوالى الأعلام والأسماء بصورة تثقل القصيدة بلا داع منها : المغول — الحجاج — قيصر — الترك — الحسين — البرامكة — ابن سلول — الأنصار — قريش .

وكثرة هذه الأعلام فى القصيدة لم يكن له داعية فكرية أو فنية .. وخصوصًا أن الشاعر لم يمنحها الأبعاد التى تمكنها من أن تكون ذات دلالات رمزية واعية .

والتركيم التراثى إن مثّل ظاهرة فى شعر السياب ، فإنه قليل نادر فى شعر أمل ، وبعضه يمكن تبريره فنيا وفكريا .

ويأخذ الدكتور عبده بدوى على أمل توظيف بعض الأعلام فى صورة مغلوطة لاتتفق مع الهدف الذى توخاه الشاعر من توظيفها .. كشخصية زياد ابن أبيه الذى صوره الشاعر فى صورة « البطل المنقذ المنتظر »[2] ويشير الكاتب بذلك إلى المقطع الآتى من قصيدة « أيلول »[3]

فى سورية
كانت تتهاوَى راياتُ أميّه
فرفعناها عَلَمًا علما
ووقعنا فى أسر الروم
لكنا فى طابور الأسرى المهزوم
كنا ننتظر زياد بن أبيه
ليعود ، فينقذنا مما نتسرْبَلُ فيه

وقد وفق الكاتب إذ أخذ على أمل دنقل الحذلقة فى استعمال بعض الرموز والأساطير غير العربية ، كالحديث عن « بنلوب » أو التكرار غير المستساغ

---

(١) الديوان ٧٩ — ٨٢ .
(٢) انظر د. عبده بدوى : قضايا حول الشعر . مجلة الشعر العدد ٣٣ يناير ١٩٨٤ .
(٣) الديوان ٨٩ .

« كسيزيف » الذى كما عذب بالصخرة ، عذب بالقصائد الوفيرة فى الشعر المعاصر[1] . ولكننا لا نوافقه فى اتهام أمل بعدم التوفيق فى توظيفه لشخصية زياد بن أبيه ، فتاريخ الرجل لم يكن سيئًا بالصورة التى أشار إليها الكاتب ، فقد شهد له عمر بن الخطاب وهو غلام وقال « لو كان هذا الفتى قريشيا لساق العرب بعصاه » وقد ولاه على بن أبى طالب إمرة فارس .. وامتنع عَلَى معاوية بعد وفاة علىّ ، وما أطاقه معاوية إلا بالمداراة والمؤاخاة . وكان أخطب العرب فى عصره ، وله أوَّليات عديدة ، منها أنه أوَّل من ضرب الدنانير والدراهم ، ونقش عليها اسم الله ... وأول من جمع له العراقان وخراسان وسجستان والبحران وعمان . وقال فيه الأصمعى : الدهاة أربعة : معاوية للروية ، وعمرو بن العاص للبديهة ، والمغيرة بن شعبة للمعضلة ، وزياد لكل صغيرة وكبيرة[2] .... .

وبعد هذه القطوف من تاريخ زياد لنعد إلى أبيات أمل وسنرى أنه كان موفقًا فى توظيف هذه الشخصية فى سياق يتحدث أيضًا عن دولة أمية التى كان زياد ركنًا ركينًا فى بنائها .

* * *

ولكن هذه المآخذ ــ وهى من النوع الذى يختلف فيه التقدير ــ لا تنقص من قدر أمل دنقل كشاعر مطبوع قدير ، وصوت له تفرده وعبيره الخاص ، وطاقاته الفنية الهائلة ، بل إننى لأعتقد ــ دون إسراف ــ أنه « فى تراثياته » بخاصة يعتبر كما قال أحد النقاد[3] : أنضج ثمرة على شجرة التراث العربية ، بل يمكن القول إنه كان ــ فى عصره ــ أذكى الثمرات جميعًا . يرحمه الله .

---

(١) عبده بدوى : السابق .
(٢) انظر الأعلام للزركلى ٥٣/٣ .
(٣) د. عبده بدوى : مجلة الشعر : ص ٦ العدد ٣٣ ــ يناير ١٩٨٤ م .

المصـادر والمراجع

أولا : الكتـــب

١ ــ القرآن الكريم .

٢ ــ الكتاب المقدس (العهد القديم والعهد الجديد) .

٣ ــ اتجاهات الشعر الحر .
حنسن توفيق .
الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٧٠ .

٤ ــ اتجاهات الشعر العربى المعاصر .
د. إحسان عباس .
الكويت ١٩٧٨ .

٥ ــ أثر التراث فى الشعر العراقى الحديث .
على حداد .
ط(١) ــ دار الحرية للطباعة . بغداد ١٩٨٦ م .

٦ ــ الإخراج السينمائى .
تيرنس سان جون مارنر ــ ترجمة .
أحمد الحضرى : الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٣ .

٧ ــ الأدب وفنونه .
د. عز الدين إسماعيل .
دار الفكر العربى ــ الطبعة السابعة ١٩٧٨ م .

٨ ــ الأدب وقيم الحياة المعاصرة .
د. محمد زكى عشماوى .
الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة .

٩ ــ أساس البلاغة .
الزمخشرى : جار الله أبو القاسم محمود بن عمر .
ط(٢) دار الكتب . القاهرة ١٩٧٣ م .

١٠ ــ الأساطير (دراسة حضارية مقارنة) .
د. أحمد كمال زكى .
مؤسسة كليوبترة . الطبعة الثانية . القاهرة ١٩٨٢ م .
١١ ــ استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر .
د. على عشرى زايد .
الشركة العامة للنشر ــ ط(١) طرابلس ــ ليبيا ١٩٧٨ م .
١٢ ــ أسد الغابة فى معرفة الصحابة .
عز الدين بن الأثير .
دار الشعب . القاهرة (د . ت) .
١٣ ــ أسطورة أوريست والملاحم العربية .
د. لويس عوض .
دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٨ م .
١٤ ــ أسواق العرب فى الجاهلية والإسلام .
سعيد الأفغانى .
ط(٢) دار صادر بيروت ١٩٨١م .
١٥ ــ الأصنـــام . لابن الكلبى .
هشام بن محمد السائب .
تحقيق أحمد زكى باشا . المطبعة الأميرية ١٩١٤م .
١٦ ــ الأعـــلام .
الزركلى : خير الدين .
دار العلم للملايين . ط(٤) ــ بيروت ١٩٧٩م .
١٧ ــ الأغانـــى .
الأصفهانى : أبو الفرج على بن الحسين .
تحقيق إبراهيم الإبيارى ــ دار الشعب . القاهرة (د .ت) .
١٨ ــ إمتاع الأسماع .
المقريزى : تقى الدين أحمد بن على .
لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٤١م .

١٩ ـــ أنساب الخيل فى الجاهلية والإسلام وأخبارها .
ابن الكلبى : هشام بن محمد السائب .
الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٥م .
٢٠ ـــ أيام العرب وأثرها فى الشعر الجاهلى .
منذر الجبـــورى .
دار الشئون الثقافية العامة . بغداد ١٩٨٦م .
٢١ ـــ تاريخ الرسل والملوك (تاريخ الطبرى) .
الطبرى محمد بن جرير .
تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ط(٤) دار المعارف القاهرة ١٩٨٤ .
٢٢ ـــ تجارب نقدية وقضايا أدبية .
محمد إبراهيم أبو سنة .
دار المعارف . القاهرة ١٩٨٦م .
٢٣ ـــ التراث العربى .
عبد السلام هارون .
دار المعارف ـــ القاهرة ١٩٧٨م .
٢٤ ـــ التراث والمعاصرة .
د. أكرم العمرى .
الطبعة الأولى ـــ الدوحة ١٤٠٥ هـ .
٢٥ ـــ جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث .
د. عبد العزيز الدسوقى .
ط(٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب ـــ القاهرة ١٩٧١م .
٢٦ ـــ جماليات القصيدة العربية المعاصرة .
د. طه وادى .
دار المعارف . القاهرة ـــ ١٩٨٢م .
٢٧ ـــ جمهرة اللغة .
ابن دريد : أبو بكر محمد بن الحسن .
مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية ـــ حيدر اباد الدكن ـــ الهند ١٩٢٦ .

٢٨ ــ الجنــوبــى .
عبلة الروينى .
مكتبة مدبولى . القاهرة (د .ت) .
٢٩ ــ دائرة المعارف الإسلامية .
جماعة من المستشرقين .
دار الشعب . القاهرة (د ت) .
٣٠ ــ دير الملاك : دراسة نقدية للظواهر الفنية فى الشعر العراقى المعاصر .
د. محسن أطيمش . الثقافة والإعلام . بغداد ١٩٨٢م .
٣١ ــ ديوان أدونيس (على أحمد سعيد) : الأعمال الكاملة .
ط(٤) دار العودة ــ بيروت ١٩٨٥م .
٣٢ ــ ديوان أمل دنقل : الأعمال الكاملة .
مكتبة مدبولى (د.ت) .
٣٣ ــ ديوان بدر شاكر السياب : الأعمال الكاملة .
دار العودة ــ بيروت ١٩٧١م .
٣٤ ــ ديوان بلند الحيدرى (الأعمال الكاملة) .
ط(٢) دار العودة ــ بيروت ١٩٨٠م .
٣٥ ــ ديوان حافظ إبراهيم .
دار العودة ــ بيروت (د ت) .
٣٦ ــ ديوان خليل حاوى (الأعمال الكاملة) .
ط(٢) دار العودة ــ بيروت ١٩٧٢م .
٣٧ ــ ديوان صلاح عبد الصبور : (الأعمال الكاملة) .
دار العودة ــ بيروت ١٩٧٧م .
٣٨ ــ ديوان عبد الوهاب البياتى (الأعمال الكاملة) .
ط(٣) دار العودة ــ بيروت ١٩٧٩م .
٣٩ ــ ديوان عمر أبى ريشة .
دار العودة ــ بيروت ١٩٧١م .
٤٠ ــ ديوان محمد إبراهيم أبى سنة (الأعمال الشعرية) .

مكتبة مدبولى ط(١) القاهرة ١٩٨٥م .
٤١ ــ ديوان محمد عبد المطلب .
ط(١) مطبعة الاعتماد . القاهرة .
٤٢ ــ ديوان نازك الملائكة (الأعمال الكاملة) .
دار العودة ــ بيروت ١٩٧٩م .
٤٣ ــ الرحلة الثامنة لسندباد .
د. على عشرى زايد .
ط(١) . دار ثابت . القاهرة ١٩٨٤م .
٤٤ ــ الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر . د. محمد فتوح أحمد .
ط(٢) دار المعارف . القاهرة ١٩٧٨م .
٤٥ ــ الرمزية فى الأدب العربى .
د. درويش الجندى .
مطبعة نهضة مصر . القاهرة ١٩٧٢م .
٤٦ ــ زمن الشعر : أدونيس : على أحمد سعيد .
ط(٣) ــ دار العودة ــ بيروت ــ ١٩٨٣م .
٤٧ ــ الزير أبو ليلى المهلهل . تقديم وتنسيق وتهذيب .
عمر أبى النصر .
ط(٢) مؤسسة المعارف ــ بيروت ١٩٧٧م .
٤٨ ــ سوق عكاظ .
على حافظ .
مطابع الزايدى . جدة . (د .ت) .
٤٩ ــ سيرة عمر بن الخطاب ابن الجوزى .
أبو الفرج عبد الرحمن بن على .
المطبعة المصرية بالأزهر . القاهرة ــ ١٣٣١م .
٥٠ ــ سيرة عمر بن الخطاب .
على وناجى الطنطاوى .
المكتبة العربية ــ دمشق ــ ١٣٥٥م .

٥١ ــ السيرة النبوية : ابن هشام .
أبو محمد عبد الملك .
المكتبة التوفيقية . القاهرة (د .ت) .
٥٢ ــ السينما فن .
صلاح أبو سيف .
دار المعارف ــ القاهرة ــ ١٩٧٧م .
٥٣ ــ شرح ديوان المتنبى : وضع عبد الرحمن البرقوق .
دار الكتاب العربى ــ بيروت (د .ت) .
٥٤ ــ شرح القصائد العشر : التبريزى .
أبو زكريا يحيى بن على .
إدارة الطباعة المنيرية ــ القاهرة ــ ١٣٥٢ .
٥٥ ــ شرح المعلقات السبع : الزوزنى .
أبو عبد الله الحسين أبو أحمد .
مطبعة الجمالية الحديثة ــ القاهرة (د . ت) .
٥٦ ــ الشعر والشعراء فى العراق .
أحمد أبو سعد .
دار المعارف ــ بيروت ١٩٥٩م .
٥٧ ــ الشعر العربى المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية .
د. عز الدين إسماعيل .
ط(٣) ــ دار الفكر العربى ــ القاهرة .
٥٨ ــ شعر النمر بن تولب .
شرح نورى حمودى القيسى .
مطبعة المعارف ــ بغداد ــ ١٩٦٩م .
٥٩ ــ الشوقيات .
أحمد شوقى .
دار الكتاب العربى ــ بيروت (د . ت).
٦٠ ــ الصديق أبو بكر .

د. محمد حسين هيكل .
ط(٢) ــ مطبعة مصر ــ القاهرة ــ ١٣٦٢ .
٦١ ــ صلة تاريخ الطبرى : عريب بن سعد القرطبى .
ملحق بالمجلد ١١ من تاريخ الطبرى . ط(٢) ــ ١٩٨٢م .
٦٢ ــ صوت الإسلام فى شعر حافظ إبراهيم .
د. جابر قميحة .
دار الصحوة ــ دار الهداية ــ القاهرة ١٩٨٧م .
٦٣ ــ الطبقات الكبرى .
محمد بن سعد .
دار صادر ــ بيروت ١٩٥٧م .
٦٤ ــ ظواهر التمرد الفنى فى الشعر المعاصر .
د. محمد أحمد العزب .
دار المعارف . القاهرة ــ ١٩٧٨م .
٦٥ ــ العقد الفريد : ابن عبد ربه الأندلسى .
أبو عمر أحمد بن محمد .
لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ــ ١٩٤٠م .
٦٦ ــ علم اللغة .
د. محمود فهمى حجازى .
دار الثقافة للطباعة والنشر . القاهرة (د.ت) .
٦٧ ــ عن بناء القصيدة العربية الحديثة .
د. على عشرى زايد .
مكتبة العروبة ــ الكويت ــ ١٩٨١م .
٦٨ ــ فن القصة : محمد يوسف نجم .
ط(٣) دار بيروت للطباعة والنشر ــ بيروت ــ ١٩٥٩م .
٦٩ ــ فن المونتاج السينمائى : كاريل رايس .
ترجمة أحمد الحضرى .
الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة ــ ١٩٨٧م .

٧٠ ــ القاموس الإسلامى : أحمد عطية الله .
مكتبة النهضة المصرية . القاهرة ــ ١٩٧٠م .
٧١ ــ قريش عبر التاريخ : أمل دنقل بحث فى أربع حلقات .
نشر بمجلة (أوراق) التى تصدر فى لندن .
٧٢ ــ قصة الحضارة : ول . ديورانت ــ ترجمة محمد بدران .
(الجزء الأول من المجلد الثالث) .
لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة(د . ت).
٧٣ ــ قصة الزير سالم الكبرى (أبو ليلى المهلهل) .
مجهولة المؤلف .
المكتبة المحمودية التجارية . القاهرة (د .ت) .
٧٤ ــ قصص الأنبياء .
عبد الوهاب النجار .
مطبعة مصر . القاهرة ــ ١٩٥٣م .
٧٥ ــ القضايا الكبرى فى الإسلام .
عبد المتعال الصعيدى .
مكتبة درب الجماميز . القاهرة (د . ت) .
٧٦ ــ كشف الغمة فى مدح سيد الأمة .
محمود سامى البارودى .
ط(١) دار الشعب ــ القاهرة ١٩٧٨ .
٧٧ ــ الكوميديا والتراجيديا : مولوين ميرشنت ــ كليفورد ليتش .
ترجمة : د. على أحمد محمود .
الكويت ١٩٧٩م .
٧٨ ــ لسان العرب : ابن منظور المصرى .
دار المعارف . القاهرة (د .ت) .
٧٩ ــ مبادىء النقد الأدبى .
أ .أ . رتشارد . ترجمة د. مصطفى بدوى .
المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة . القاهرة ١٩٦٣م .

٨٠ ــ مجمع الأمثال : الميدانى .
أبوالفضل أحمد بن محمد : القاهرة ١٣٥٢ .
٨١ ــ مجمع الزوائد ومنبع الفوائد .
الهيثمى : نور الدين على بن أبى بكر .
ط(٣) ــ دار الكتاب العربى ــ بيروت ــ ١٩٨٢م .
٨٢ ــ مرايا جديدة : عبد الجبار عباس .
دار الرشيد للنشر . بغداد ــ ١٩٨١م .
٨٣ ــ المزهر فى علوم اللغة وأنواعها : السيوطى .
عبد الرحمن جلال الدين .
شرح : محمد أحمد جاد المولى وآخرين .
عيسى البابى الحلبى . القاهرة (د.ت) .
٨٤ ــ المسرحية فى شعر شوقى..
محمود حامد شوكت .
مطبعة المقتطف والمقطم . القاهرة ١٩٤٧م .
٨٥ ــ المعاجم العربية .
د. عبد السميع محمد أحمد .
دار الفكر العربى ــ القاهرة ــ ١٩٧٤م .
٨٦ ــ المعجم الأدبى : جبور عبد النور .
بيروت ١٩٧٩م .
٨٧ ــ معجم مصطلحات الأدب : مجدى وهبة .
مكتبة لبنان . بيروت ــ ١٩٧٤م .
٨٨ ــ المعجمات العربية .
وجدى رزق غالى .
الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ــ ١٩٧١م .
٨٩ ــ مقدمة ابن خلدون .
عبد الرحمن بن خلدون .
دار الشعب . القاهرة . (د.ت) .

٩٠ ــ الملحمة فى الشعر العربى .
د. سعد الدين الجيزاوى .
دار الكتاب العربى . القاهرة ــ ١٩٦٧م .
٩١ ــ مهيار الديلمى وشعره .
على الفلال .
دار الفكر العربى . القاهرة . (د.ت) .
٩٢ ــ الموسوعة الثقافية .
إشراف د. حسين سعيد .
دار الشعب . القاهرة ــ ١٩٧٢م .
٩٣ ــ الموسوعة العربية الميسرة .
إشراف : محمد شفيق غربال .
ط(٢) ــ دار الشعب ــ القاهرة .
٩٤ ــ النقد الأدبى الحديث .
د. محمد غنيمى هلال .
دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة ــ ١٩٧٣م .
٩٥ ــ واقع القصيدة العربية .
د. محمد فتوح أحمد .
ط(١) ــ دار المعارف ــ القاهرة ــ ١٩٨٤م .
٩٦ ــ وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان : ابن خلكان .
أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبى بكر .
تحقيق إحسان عباس ــ دار صادر ــ بيروت ١٩٧٧م

ثانيا : الدوريات

(١) آفاق عربية	(العراق)
(٢) إبداع	(القاهرة)
(٣) أدب ونقد	(القاهرة)
(٤) الأهرام	(القاهرة)
(٥) أوراق	(لندن)
(٦) التراث العربى	(دمشق)
(٧) الثقافة	(الجزائر)
(٨) الثقافة الجديدة	(القاهرة)
(٩) الحياة الثقافية	(تونس)
(١٠) الدوحة	(قطر)
(١١) الشعر	(تونس)
(١٢) الشعر	(القاهرة)
(١٣) الصياد	(لبنان)
(١٤) عالم الفكر	(الكويت)
(١٥) الفجر	(أبو ظبى)
(١٦) فصول	(القاهرة)
(١٧) القاهرة	(القاهرة)
(١٨) الكاتب العربى	(دمشق)
(١٩) المجلة	(لندن)
(٢٠) المورد	(العراق)
(٢١) اليسار العربى	(باريس)
(٢٢) اليمامة	(السعودية)

كتب للمؤلف

١ – منهج العقاد فى التراجم الأدبية	دار النهضة المصرية بالقاهرة
٢ – أدب الخلفاء الراشدين	دار الكتاب المصرى – اللبنانى بالقاهرة – بيروت
٣ – المدخل إلى القيم الإسلامية	دار الكتاب المصرى اللبنانى بالقاهرة – بيروت
٤ – فى صحبة المصطفى	دار الكتاب المصرى اللبنانى بالقاهرة – بيروت
٥ – التقليدية والدرامية فى مقامات الحريرى	دار المعارف بالقاهرة
٦ – الشاعر الفلسطينى الشهيد عبد الرحيم محمود أو (ملحمة الكلمة والدم)	دار الفكر العربى بالقاهرة
٧ – أدب الرسائل فى صدر الإسلام الجزء الأول : عهد النبوة	دار الفكر العربى بالقاهرة
٨ – صوت الإسلام فى شعر حافظ إبراهيم	دار الصحوة بالقاهرة

ويصدر قريبا

أدب الرسائل فى صدر الإسلام الجزء الثانى : عهد الخلفاء الراشدين	دار الفكر العربى بالقاهرة

الفهرس

رقم الإيداع ٥١٩٧ / ٨٧

هجر
للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان
المكتب : ٤ ش ترعة الزمر ـــ المهندسين ـــ جيزة
المطبعة : ٢ ش عبد الفتاح الطويل ـــ أرض اللواء
ت ٣٤٧٧٧٥١ ـــ ص. ب ٦٣ إمبابة